RENÉ WELLEK

# HISTORIA DE LA CRÍTICA MODERNA (1750-1950)

## CRÍTICA INGLESA (1900-1950)

VERSIÓN ESPAÑOLA DE
FERNANDO COLLAR SUÁREZ-INCLÁN

BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA
EDITORIAL GREDOS
MADRID

RENÉ WELLEK

# HISTORIA DE LA CRÍTICA MODERNA (1750-1950)

Aparece ahora el volumen V de la *Historia de la crítica,* de René Wellek. Obra de gran aliento, está movida por propósitos constructivos que rebasan los de la simple exposición científica. En sus páginas trae, si no quizá soluciones definitivas —cosa muy difícil—, por lo menos materiales suficientes para que el lector conozca a fondo la evolución de la crítica literaria desde el siglo XVIII hasta nuestros días. El partir de esa época se debe a que en ella hunden sus raíces algunos de los problemas fundamentales que hoy nos mueven. Así podrá verse que no es el vacío, ni una cadena de errores, lo que existe antes de nuestro siglo, sino una larguísima tradición crítico-literaria donde de cuando en cuando surgen concepciones luminosas, aportaciones esenciales a las que podría anudarse la crítica actual, si es que quiere escapar del escepticismo y de la arbitrariedad. No cabe valorar críticamente sin un sistema de verdades maduradas y conocidas por la reflexión, tras el contacto indispensable con las grandes creaciones artísticas.

El profesor Wellek estudia tanto a los críticos profesionales como a los autores

*(Pasa a la solapa siguiente)*

*(Viene de la solapa anterior)*

de cualquier otra esfera que hayan dedicado atención a las ideas estéticas. Le interesan no sólo tratados y ensayos generales, sino la aplicación concreta de la teoría al análisis de las obras literarias y de sus autores. Con gran erudición y acopio de textos, Wellek dedica lúcidos y coherentes análisis a los mayores esfuerzos realizados por la mente occidental (Europa y América) con vistas a la interpretación de la obra literaria. Su *Historia* ha ido desbordando el plan primitivo hasta alcanzar los seis volúmenes: el I está consagrado a la segunda mitad del siglo XVIII; el II, al Romanticismo; el III, a los años de transición; el IV, a la segunda mitad del siglo XIX; este V, a la crítica inglesa entre 1900 y 1950 y el VI, a la crítica americana del mismo período.

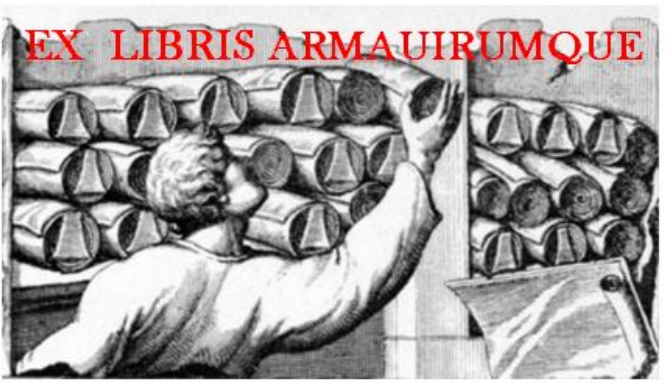
El ideal de crítica que mueve al autor a lo largo de sù *Historia* está concretado en estas palabras: «Si bien las teorías literarias han de servirnos de indicadores y hemos de procurar discernir corrientes, estudiar las luchas entre los diversos "ismos", no por eso hay que considerar a los críticos como meros "casos". Son individuos: desenvuelven su sensibilidad, formulan sus opiniones literarias y combinan o inventan teorías de un modo propio y personal. Ha de haber ambas cosas: retratos de críticos y rastreo de conceptos y corrientes; y tanto análisis como síntesis.»

RENÉ WELLEK

# HISTORIA DE LA CRÍTICA MODERNA (1750-1950)

## CRÍTICA INGLESA (1900-1950)

VERSIÓN ESPAÑOLA DE
FERNANDO COLLAR SUÁREZ-INCLÁN




BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA
EDITORIAL GREDOS
MADRID

BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA

DIRIGIDA POR DÁMASO ALONSO

I. TRATADOS Y MONOGRAFÍAS, 9

© YALE UNIVERSITY, 1986.

© **EDITORIAL GREDOS, S. A.** Sánchez Pacheco, 81, Madrid, 1988, para la versión española.

Título original: *A HISTORY OF MODERN CRITICISM: 1750-1950.* Tom. V: *ENGLISH CRITICISM, 1900-1950.* New Haven and London, Yale University Press.

Depósito Legal: M. 31894-1988.

ISBN 84-249-0029-4. O. C. Rústica.
ISBN 84-249-0030-8. O. C. Guaflex.
ISBN 84-249-1286-1. Tomo V. Rústica.
ISBN 84-249-1287-X. Tomo V. Guaflex.

Impreso en España. Printed in Spain.
**Gráficas Cóndor, S. A.**, Sánchez Pacheco, 81, Madrid, 1988. — 6160.

# PRÓLOGO A LOS VOLÚMENES V Y VI

Estos libros se han estado elaborando durante largo tiempo. Varios de los artículos sobre distintos críticos en particular se han venido publicando en el transcurso de los años diseminados en revistas, como lo indica la lista que incluyo. Todos fueron escritos teniendo a la vista el esquema general y con la intención de que formaran finalmente parte de este proyecto.

Al planear esta historia de la primera mitad del siglo XX, pronto me di cuenta de que no podía disponerla de igual forma que los cuatro volúmenes precedentes, en los que fácilmente pasaba de un país a otro; en el primer tomo, de Francia a Inglaterra, luego de Italia a Alemania; en el segundo, de Alemania, vuelta de nuevo a Francia, Italia e Inglaterra y, después, otra vez a Alemania. En los tomos tercero y cuarto, los capítulos sobre los diferentes países estaban intercalados con capítulos sobre la crítica francesa desde los primeros historiadores de la literatura comparada hasta los simbolistas.

Sin embargo se hizo evidente que, en los comienzos del siglo XX, el mundo inglés y americano se había liberado de sus anteriores vínculos con el Continente —en la práctica, con Francia— y que el intercambio era mínimo. Por supuesto, la crítica francesa, alemana, italiana, rusa y española no hacía casi ningún caso de los ingleses y los americanos. La situación no era tan completamente lastimosa al otro lado del Canal o del Océano Atlántico. Escritores, filósofos y estetas continentales, más que los críticos, comenzaron

a influir en la crítica inglesa y americana. Marx aparecía detrás de gran parte de la crítica social, aunque casi nunca con textos específicos. En los Estados Unidos se puede hablar de todo un movimiento marxista durante la depresión de los años treinta y en Inglaterra hubo una breve ráfaga de crítica marxista inmediatamente antes de la Segunda Guerra Mundial. Dos críticos ingleses, Christopher Caudwell y Ralph Fox, murieron combatiendo por la República en la guerra civil española. Freud y, después de él, el muy diferente Carl Jung, comenzaron a afectar a la crítica literaria. No sólo los escritores que se declaraban en favor del psicoanálisis como método, sino también otros que admitían solamente ideas muy generales acerca del papel de la sexualidad, el inconsciente, los sueños y conceptos tales como el complejo de Edipo, la represión, el inconsciente colectivo y los arquetipos, comenzaron a aparecer en la escena de la crítica. Bergson fue, durante un tiempo, hombre de influencia importante en Inglaterra; y Nietzsche, principalmente como moralista o antimoralista, se perfilaba en el plano de fondo. Pero, en realidad, los críticos literarios del continente seguían siendo virtualmente desconocidos.

Se podía hacer una excepción en cuanto a los polemistas antirrománticos franceses, como Pierre Lasserre y el muy distinto Julien Benda, a quienes conocieron T. E. Hulme, T. S. Eliot, Herbert Read y otros varios, y de quienes, en América, se ocupaba la crítica de Irwing Babbitt. Pero eran realmente ideólogos, propagandistas más que críticos literarios. Solamente T. S. Eliot y Ezra Pound tuvieron contacto con auténticos críticos franceses, Remy de Gourmount y Ramón Fernández. De la máxima importancia, aunque muchas veces difícil de averiguar con detalle, fue la influencia de Benedetto Croce, cuya primera *Estética* fue traducida en 1907. Parece haber sido la única obra suya que causó alguna impresión en aquel tiempo. En América, Croce tuvo su fiel comentarista en Joel E. Spingarn; y un filósofo inglés, Robin Collingwood, pone de manifiesto su influencia en su libro sobre estética, *The Principles of Art* (1934), y en sus escritos sobre la teoría de la Historia. Los

críticos contemporáneos rusos y alemanes eran totalmente desconocidos en el mundo angloparlante antes de los años cincuenta. Así pues, me parece totalmente justificado y necesario el tratar la crítica inglesa y americana aparte de la del Continente.

Como el número de estudios ha hecho que exceda del tamaño de un volumen cómodo, se decidió dividir esta parte de la obra en dos tomos: Crítica Inglesa en el tomo V y Crítica Americana en el tomo VI. Es cierto que se puede plantear un argumento sólido en favor de la estrecha relación que existe entre las dos tradiciones de este siglo. Esto está demostrado del modo más asombroso por el hecho de que dos americanos, Ezra Pound y T. S. Eliot, que vinieron a Inglaterra poco antes de iniciarse la Primera Guerra Mundial, no solamente influyeron profundamente en la crítica inmediatamente posterior, tanto en Inglaterra como en América, sino que se convirtieron en figuras principales en lo que respecta al cambio en el gusto y en las teorías de este siglo. Un inglés, que impresionó a la crítica tanto en su país natal como en América, I. A. Richards, empleó sus buenos veinte años (1943-63) como catedrático en la Universidad de Harvard, y G. Wilson Knight fue catedrático de Lengua Inglesa en la Universidad de Toronto durante nueve años (1931-1940) antes de regresar a su Inglaterra natal. Otros críticos ingleses vinieron a América, al menos como conferenciantes y profesores eventuales en cursos de verano (William Empson, Herbert Read) o, como F. R. Leavis, tomaron parte en una gira organizada para dar conferencias en distintos puntos. Una figura tan poco académica como D. H. Lawrence pasó largas temporadas en el suroeste de los Estados Unidos, pero ya había escrito sobre la literatura americana antes de poner el pie en su suelo.

También hubo movimiento en sentido opuesto: además de los que decidieron permanecer en Europa —Eliot, Pound y Santayana— no debemos olvidar el efecto que tienen que haber causado los años de estudio en Inglaterra en los estudiantes americanos que disfrutaron de las Becas Rhodes (J. C. Ransom, F. O. Matthiessen, Cleanth Brooks, R. P. Warren). Otros, a edad más avanzada, pasaron un

tiempo considerable en Inglaterra como profesores visitantes (Allen Tate, R. P. Blackmur y Lionel Trilling) y, naturalmente, estudiantes y profesores americanos fueron entusiastas visitantes de Inglaterra y asiduos usuarios de sus bibliotecas. La movilidad del siglo XX —con la mayor riqueza y el aumento de la velocidad de los desplazamientos— hizo mucho más frecuentes estos contactos que en los siglos anteriores, pero incluso sin las relaciones personales, el intercambio de libros entre los dos países era rápido y muchas veces decisivo en el establecimiento y permanencia de la fama de los autores. Los libros ingleses aparecían con regularidad, con frecuencia después de un retraso de un año, en ediciones americanas; y los libros americanos, menos frecuentemente, en ediciones inglesas. Un estudio de estos intercambios podría mostrar muchas discrepancias e iniquidades, pero también mostraría cómo el comercio internacional del libro ha sido un vehículo primordial para la difusión de las ideas de la crítica.

Si bien todo esto es cierto, uno no puede, por otra parte, negar que la crítica inglesa y americana de la primera mitad del siglo se desarrolló muy separadamente. La situación en los dos países era, por ejemplo, en 1910, totalmente diferente. En Inglaterra, el grupo Bloomsbury comenzaba a dominar y la erudición estaba en manos de críticos corteses. En los Estados Unidos, la crítica periodística estaba en manos de escarbadores en vidas ajenas y de los críticos del mundo americano de los negocios y elogiaba la novela naturalista que atacaba el entorno en que el escritor estaba obligado a vivir. En las universidades gobernaba una erudición laboriosa y objetiva, aunque enfrentada aquí y allá al desafío de los nuevos humanistas que se inspiraban en Arnold para actuar en favor de la conservación de la herencia clásica. Las dos tradiciones diferían profundamente, al menos hasta la llegada de la Nueva Crítica; pero incluso después siguió siendo muy pronunciada la diferencia entre ambas. La influencia de los Leavis en Inglaterra tuvo sólo un eco débil en América, mientras que otras figuras, como Yvor Winters o Kenneth Burke, permanecieron siendo de importancia local en

los Estados Unidos. Entre los críticos americanos solamente Edmund Wilson tuvo éxito en Inglaterra y, paradójicamente, en muchas cuestiones puede calificársele de anglófobo. Al escribir una historia de la crítica inglesa y americana es inevitable un orden de exposición por separado, aunque el contacto entre las dos tradiciones fue intenso.

Los primeros volúmenes de esta historia tenían al final un buen número de páginas necesarias para imprimir, en lengua original, todos los extractos citados en el texto traducidos del francés, alemán, italiano, ruso y danés. Como en estos nuevos tomos todas las citas están en inglés, se ha evitado la necesidad de este dilatado aparato informativo. Sin embargo, como una de las pretensiones de esta historia es que está basada en un examen, comprobable, de cada libro citado, yo insisto en dar una referencia completa de cada cita, pero, ahora, lo hago después de cada una de ellas, en lugar de escribir los números que hagan referencia a notas que figurarán al final del libro. Siempre que ha sido posible he utilizado referencias abreviadas dentro del texto. Cuando las referencias son más extensas y por ello interrumpirían la fluidez de la exposición, la documentación sigue indicándose mediante llamadas a las notas del final del libro, en un número de páginas mucho más reducido.

Las bibliografías contienen una lista de los libros utilizados y las respectivas abreviaturas empleadas en el texto, juntamente con un corto número de comentarios muy selectos acerca de los autores o temas tratados. Hoy día hay tantos recursos para la información bibliográfica, tales como la *MLA Bibliography* anual, que parece innecesario incluir en la lista todos los detalles. La selección se ha enfocado hacia la crítica literaria del autor tratado. Sin embargo, a veces se incluyen bibliografías y tratados generales cuando parecen ser de utilidad para el estudioso de la crítica.

Por parte de algunos amigos se me han hecho críticas y sugerencias durante años. Algunos han leído parte del manuscrito o hecho comentarios sobre artículos ya publicados. Agradezco mucho en particular la ayuda de mi viejo amigo y colaborador Austin Warren,

la de Lowry Nelson Jr., la de Barbara Rosecrance y la de un anónimo lector del capítulo sobre T. S. Eliot.

A lo largo de los años he incurrido en obligaciones con las instituciones que han apoyado mis proyectos literarios. Quiero expresar mi agradecimiento a la Fundación Guggenheim, que me concedió una tercera beca en 1966-67. En Alemania fui, subvencionado por Fulbright, profesor de Crítica Americana en la primavera de 1969. Después de jubilarme en la Universidad de Yale en 1972, en el curso 1972-73 fui Senior Fellow en la National Endowment for the Humanities. Fui invitado por la Fundación Rockefeller tres veces para una estancia de un mes en el Centro de Estudios y Conferencias de Bellagio —en 1966, 1969 y 1977—. Y fui miembro del Cornell University Institute of Humanities en 1977.

También quiero mostrar mi agradecimiento a las bibliotecas que he utilizado. Sin un acceso libre a la biblioteca de la Universidad de Yale este libro no podría haberse escrito. En ocasiones consulté también en las bibliotecas de la Universidad de California en San Diego, en Riverside y en Santa Bárbara, así como en las bibliotecas de la Universidad de Washington, en Seattle, de la Universidad de Iowa, la Universidad de Indiana, en Bloomington, la Universidad de Princeton y la Cornell University; también en la biblioteca Británica de Londres, la Bodleian de Oxford, la biblioteca de la Universidad de Maguncia y la Alessandrina, la biblioteca de la Universidad de Roma.

Mis editores de la Universidad de Yale, Ellen Graham y Jay Williams, merecen un agradecimiento especial por sus atenciones, y lo mismo Christopher Lemelin, que ha compilado los dos índices de nombres.

R. W.

New Haven, Connecticut.
Abril de 1985.

# RECONOCIMIENTO

En esta obra he utilizado, a veces ampliados, abreviados o modificados, los siguientes artículos míos:

Introducción: «Reflections on My *History of Modern Criticism*», en *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature,* 3 (1977), 417-27. Reproducido en *The Attack on Literature and Other Essays* (1982), 134-45. También en *Proceedings of the VIIIth Congress of the International Comparative Literature Association,* 1976, Budapest, Akadémia Kiadó (1981), 439-47.

«A. C. Bradley, Shakespeare and the Infinite», en *From Chaucer to Gibbon: Essays in Memory of Curt A. Zimansky* (1975), 85-103. También en *Philological Quarterly,* 54 (1975), 85-103.

«Virginia Woolf as Critic», *Southern Review,* 13 (1977), 419-37.

«The Literary Criticism of D. H. Lawrence», *Sewanee Review,* 16 (1983), 598-613.

«Ezra Pound's Literary Criticism», *Denver Quarterly,* 3 (1976), 1-20.

«The Criticism of T. S. Eliot», *Sewanee Review,* 64 (1956), 398-443.

«On Re-reading I. A. Richards», *Southern Review,* 3 (1967), 533-54.

«The Literary Criticism of Frank Raymond Leavis», en *Literary Views: Critical and Historical Essays,* edit. Carrol Camden (1964), 175-99. También «The Later Leavis», *Southern Review,* 17 (1981), 490-500.

«The Literary Theories of F. W. Bateson», *Essays in Criticism,* 29 (1979), 112-23.

# INTRODUCCIÓN A LOS TOMOS V Y VI

## MÉTODO Y ÁMBITO

En la abundante literatura reciente me he dedicado a leer sobre Historiografía, materia que, al menos en el mundo anglo-americano, está dominada por los métodos de la filosofía analítica; pero he quedado desilusionado porque, prácticamente, todos estos libros y artículos analizan problemas que tienen poco que ver con la confección de esta Historia de la Crítica. La mayoría de estos trabajos se ocupan de cuestiones de responsabilidad o de culpabilidad moral, del comportamiento humano normal o anormal, de accidentes como las muertes repentinas o los asesinatos. Se nos somete a consideración «por qué Bruto apuñaló a César» o «por qué murió impopular Luis XIV». Rara vez se plantean en alguno de ellos los problemas, muy diferentes, de una historia de la crítica. Nos tenemos que dirigir a otras fuentes en busca de paralelos o modelos posibles.

Evidentemente, la historia de la crítica se diferencia profundamente de la historia política, social o económica en un aspecto muy destacado: los textos sobre los que se basa la Historia de la Crítica son inmediatamente accesibles y pueden leerse, comentarse, interpretarse, discutirse y criticarse al mismo tiempo, como si hubieran sido escritos ayer, incluso aunque pudieran estar escritos (como la *Poética* de Aristóteles) hace unos dos mil trescientos años. Por eso

la historia de la crítica no es historia en el sentido en que escribimos, digamos, la historia de las batallas. La batalla de Waterloo tiene que ser reconstruida mediante relatos de los testigos oculares, por las órdenes y las disposiciones o, posiblemente, por algunos restos materiales, mientras que los textos, como los de Homero y Platón, están presentes, lo mismo que está presente todavía el Partenón o los frescos de Giotto en la capilla de la Arena de Padua. Sin embargo, la historia de la crítica se diferencia de la historia del arte o de la música o la poesía al no tener que enfrentarse con la tarea de traducir de un medio a otro (o, como se dice ahora, de un lenguaje o código a otro). Al escribir la historia de la crítica utilizamos y tenemos que utilizar el mismo lenguaje (incluso si traducimos del griego antiguo), el lenguaje de los conceptos. En resumen, la historia de la crítica presenta los mismos problemas que las demás historias de las ideas: la historia de la filosofía, la historia de la estética, del pensamiento político, religioso y económico, de la lingüística o de muchas otras ramas del saber.

Por eso disponemos de algunas ayudas y modelos. No mucho, desgraciadamente, podemos aprender de otras historias de la crítica. La única historia general que ha precedido a mis libros, la de George Saintsbury, que data de 1901-1904, es una historia, deliberadamente antiteórica e impresionista, del gusto literario. Saintsbury se lamenta del «error de distraerse con cuestiones abstractas de la naturaleza y con la justificación de la poesía» [1] y apenas alguna vez reflexiona sobre su método de escribir, excepto para ofrecernos un panorama general. Más se puede aprender de la crítica llevada a cabo por R. S. Crane sobre el libro de J. W. Atkins, *English Literary Criticism: 17th and 18th Century* (1953). Crane rechaza el resumen de doctrinas que hace Atkins y pide un análisis cronológico de textos específicos, una «historia sin compromisos previos, como lo que es o debe ser la crítica», una historia «sin una tesis», objetivo que considero imposible de alcanzar y no deseable [2].

Se ha escrito más sobre la construcción de la historia de la filosofía. Se puede seguir la historia de la historiografía de la filosofía

desde Diógenes Laercio, del siglo III de nuestra era, hasta los compendios, en cinco tomos, de Jakob Brucker (1742-1767) y desde los doce volúmenes de Wilhelm Gottlieb Tennemann (1798-1817) hasta las *Lecciones sobre Historia de la Filosofía* de Hegel (publicada en 1833-1836, pero basada en manuscritos y transcripciones hechas por alumnos, que a veces se remontan a 1815-16). Todas las historias de la Filosofía anteriores a la de Hegel pueden considerarse doxografías, esto es, sumarios y exposiciones de las doctrinas de los filósofos dispuestas bien de acuerdo con las escuelas platónica, escéptica, epicúrea, estoica, etc., o cronológicamente, con el deseo de hacerlo así de un modo neutral, descriptivo, aunque es fácil detectar la tendencia leibniziana de Brucker o la kantiana de Tennemann. Con Hegel cambió de modo radical toda la concepción de la historia de la Filosofía. En su introducción, Hegel afirma resueltamente que «la historia de una actividad o idea depende muy íntimamente del concepto que se tenga de ella». Admite que la filosofía (y esto sería incluso más cierto para la crítica) tiene «el inconveniente, comparada con otras ciencias, de que existen las opiniones más divergentes acerca de lo que la filosofía debería y puede hacer». Pero los que se lamentan acerca de la diversidad de las manifestaciones son —dice Hegel con un desacostumbrado despliegue de agudo ingenio— como el hombre a quien el médico aconsejó que tomara fruta y que luego se negó a tomar cerezas, ciruelas y uvas. «Por eso la diversidad no es un perjuicio sino una absoluta necesidad para la existencia de la filosofía. El estudio de la historia de la filosofía es por eso el estudio de la filosofía misma». La diversidad de la filosofía se concibe no como una consecuencia producto del azar sino como «una totalidad orgánicamente progresiva, como una continuidad racional». La filosofía tiene una historia que es «un proceso necesario y consecuente». Toda filosofía ha sido necesaria. Ninguna ha perecido por completo. La filosofía más nueva, y aquí se refiere a la suya propia, es «el resultado de todas las filosofías que la precedieron». Hegel explica la paradoja de que en la «historia de la filosofía, aunque es historia, no

tenemos que ocuparnos de nada que sea pasado». «La verdad —dice— no tiene historia; no es pasado» [3]. Para Hegel esto implicaba el derecho y la obligación del historiador a juzgar, a decidir qué ideas pertenecen a la cadena del desarrollo. Las reflexiones que constituyen la introducción a la *Historia de la Filosofía* de Hegel son todavía hoy pertinentes para un historiador de la crítica.

Ellas son las que plantean la cuestión a la que me tengo que enfrentar. ¿Existe una materia, tal como la «crítica» que se pueda aislar de otras actividades del hombre y muestre alguna clase de unidad, continuidad y centro de atención? Yo he contestado que sí a las dos cuestiones, aunque, por ejemplo, Benedetto Croce, en uno de sus primeros trabajos, *Critica letteraria* (1894), y Erich Auerbach, en un comentario a los dos primeros volúmenes de mi *History of Modern Criticism,* negaba que la crítica sea una materia unificada a causa de «la multitud de problemas posibles e intersecciones de problemas, la extrema diversidad de sus hipótesis, objetivos y acentos» [4]. Me agrada contestar que crítica es cualquier disertación sobre literatura. Por eso se circunscribe claramente a su tema, como otras muchas ciencias, y la multitud de problemas y enfoques es precisamente el lugar común de estos libros. Una de sus misiones es la distinción entre los diferentes modos de definir y considerar la materia. Una historia del concepto de crítica, literatura y poesía constituye el verdadero núcleo central de los libros.

Mientras Croce y Auerbach ven solamente las cerezas, las ciruelas y las uvas y parecen negar la existencia de la fruta, otros historiadores han tratado de eliminar la distinción entre fruta y la vida completa de la planta, o, por dejar la metáfora, la distinción entre la crítica literaria y otras críticas tales como la crítica del arte y de la música y han negado incluso que la crítica pueda ser tratada de otro modo que como rama de la historia general. Hay una verdad innegable en la creencia de que la realidad forma un tejido inconsútil; que cualquier actividad del hombre está implicada con sus otras actividades. La crítica literaria está relacionada con la historia de la literatura y de las otras artes, con la historia del pen-

samiento, con la historia general, ya sea política o social; e incluso las condiciones económicas desempeñan su parte en la conformación de la historia de la crítica. Se han hecho intentos para hacer de la crítica sencillamente un espejo de una época y de una situación específicas. Así, Bernard Smith, en *Forces in American Criticism: A Study in the History of American Literary Thought,* afirma con énfasis que «la crítica literaria me parecía más claramente relacionada con la historia social que lo están la poesía y la novela» [5]. La Crítica aparece como «ideología» —no en el sentido más usual de *Weltanschauung*—, pero como una conciencia equivocada de la realidad, como mero portavoz de tendencias específicas literarias o sociales. Se integra en la historia de la cultura, se convierte en expresión del propio cambio cultural. Nos vemos enfrentados a toda la cuestión del determinismo, a la idea de que «cada cosa hay que tratarla no sólo como conectada a todas las demás sino como síntoma de alguna otra» [6]. En alguna parte he tratado yo de toda esta cuestión varias veces [7] y aquí solamente puedo repetir mis conclusiones. La causa —en el sentido definido por Morris R. Cohen— como «razón o fundamento de por qué tiene que producirse el suceso consecuente sea cual sea el momento en que ocurre el suceso antecedente» [8] no es aplicable en la historia literaria o en la historia de la crítica. Una obra puede constituir la condición necesaria para la existencia de otra, pero no se puede decir que sea su causa. Hay que conceder algo a la libertad del hombre, a la decisión del individuo. Pero no necesitamos, en este contexto, movernos en este plano de lo abstracto.

Como historiador de la crítica tengo que intentar describir la relación de la crítica con todas las demás actividades del hombre sin renunciar a centrarme en la cuestión principal. La relación de la crítica con el ejercicio de escribir ha de estar siempre presente en la mente. Algunas veces existe una unión del poeta y el crítico en una misma persona, como ocurre de forma muy destacada en la literatura inglesa, en la que poetas como Dryden, Wordsworth, Coleridge, Mattew Arnold y T. S. Eliot constituyen también hitos

en la historia de la crítica. Se ha escrito mucha crítica como defensa específica de una tendencia o escuela literaria. Basta con aludir a los Schlegel como heraldos del romanticismo o a los formalistas rusos como defensores del futurismo. La crítica está muy íntimamente relacionada con la estética. Como dice Croce, puede ser una simple rama de la estética y yo me ocupo, desde luego, de escritores como Kant, Schiller, Schelling, Ruskin y Croce, aunque trato de evitar especulaciones abstractas sobre la belleza y la respuesta estética. La crítica está profundamente influenciada por la filosofía: el empirismo de los críticos británicos del siglo XVIII contrasta con los presupuestos idealistas y algunas veces místicos de los críticos alemanes del período romántico, como difieren de los positivistas franceses de finales del siglo XIX. Yo no podía pasar por alto el efecto que la historia política ha tenido sobre la crítica cuando hablo de Madame Staël expulsada por Napoleón o del propagandista de ideas liberales Georg Brandes, o del fervor anti-zarista de los críticos radicales de la Rusia de la década de 1860-70. En ocasiones pienso desde luego en la base económica de la crítica, en las diferentes clases de origen y distintas lealtades de los críticos. Los catedráticos alemanes de principios del siglo XIX, incluido Hegel, se diferencian evidentemente en el estilo de vida de un bohemio parisino como Baudelaire o de los combativos periodistas como los rusos Belinski, Dobroliubov y Pisarev.

Todo esto está muy bien, pero no podemos evitar la cuestión planteada en las citas de Hegel. Tenemos que pensar en la crítica como una actividad relativamente independiente. No se ha producido ningún avance en ninguna rama del saber, a menos que fuera considerado aisladamente con relación a las demás, a menos que todo lo demás fuera, para usar la terminología fenomenológica, «puesto entre paréntesis». Este aislamiento, que, naturalmente, no significa «la crítica por la crítica», es también un imperativo pragmático. Un libro, incluso un libro muy extenso, tiene que tener algún límite. Si yo tuviera que tratar de la relación de la crítica con el ejercicio de la literatura, tendría que examinar, por ejemplo,

todas las tragedias de Schiller o investigar si Wordsworth realmente escribió poesía en el lenguaje corriente de los hombres. Rápidamente eliminaría la unidad de mi tema, su continuidad y desarrollo, y haría que la historia de la crítica se disolviera en la historia de la literatura misma. Solamente poniendo límites al tema se puede esperar dominarlo.

Pero ¿cómo puede uno dominarlo? ¿Cómo se puede reconciliar el hecho elemental de que tenemos que tratar con textos que existen actualmente y sin embargo pensar en ellos como parte del pasado, como historia? Se podría decir que no existe ninguna historia de la crítica, ni siquiera de la literatura. W. P. Ker ha afirmado que el historiador literario es como un guía de museo que muestra y comenta los cuadros, y Benedetto Croce, en muchos contextos, ha dicho que las obras de arte son únicas, individuales, están presentes de forma inmediata y que no hay una continuidad esencial entre ellas. En la crítica, podemos decir que los problemas tratados por Platón o Aristóteles los tenemos todavía nosotros. Tenemos que ver con lo que, sorprendentemente, ha llamado W. B. Gallie «conceptos esencialmente rebatidos» [9]. Conceptos tales como «imitación», «tragedia», «forma», «catarsis», por mencionar unos pocos términos-clave de la *Poética,* podemos tratarlos como si se hubieran formulado ayer. Podemos preguntar: ¿Son, o no, ciertos? ¿Tienen algún sentido? ¿Cómo se aplican a la literatura de hoy? Estoy de acuerdo en que hay problemas persistentes que aún hoy se nos plantean; que Aristóteles, Kant, Coleridge, Friedrich Schlegel, T. S. Eliot y otros formulan preguntas que nosotros estamos destinados a contestar; y son las mismas preguntas, en muchos casos, aunque con frecuencia hechas de otra forma, con un vocabulario nuevo. Una de las misiones de la historia de la crítica es mostrar al lector que lo que ha sido vendido como un descubrimiento nuevo se ha dicho muchas veces mucho antes. La crítica moderna se puede describir como un constante proceso de redescubrimiento de antiguas cuestiones. Pero toda esta idea de cuestiones persistentes ha sido puesta en duda por el nuevo historicismo. Se dice que los conceptos de

Aristóteles no son intemporales sino que están ligados al tiempo, que «tragedia» significa para él algo muy diferente de lo que significa para nosotros, porque él solamente conocía el teatro griego. Cada crítico escribe en su propia época, encasillado en su propia época. Creo que tenemos que reconocer el riesgo de asumir conceptos demasiado a la ligera. Tenemos que ser conscientes de los cambios de significado y no dejarnos engañar por la coincidencia de las mismas palabras o frases. Pero esto me parece a mí más bien un desafío para el historiador que un obstáculo insalvable. Yo no puedo creer en el pasado inescrutable, en los ciclos cerrados de espíritus de época que supone el hegelianismo y sus derivados, como Oswald Spengler o gran parte de la *Geistesgeschichte* alemana con su «espíritu medieval» o su «hombre barroco».

Yo mismo he escrito varios artículos sobre semántica histórica, de algún modo sobre el modelo de los estudios de Leo Spitzer, sobre palabras como *Stimmung* y *milieu,* artículos sobre el concepto de crítica, literatura, período, evolución y cinco épocas: barroco, clasicismo, romanticismo, realismo y simbolismo. Pero he rechazado la idea de organizar mi *Historia* a base de la búsqueda de conceptos singulares o «ideas unitarias» como recomienda el método especial de «historia de las ideas» de Arthur O. Lovejoy. Eso rompería los sistemas, muchas veces construidos sin mucha firmeza y contradictorios, por supuesto, de los distintos críticos; haría imposible una comprensión de su respectiva individualidad y personalidad (que, desde luego, no ha de considerarse en términos biográficos). Evitemos caer en la trampa de la «persistencia espúrea», como la ha llamado Peter Gay, pero insistamos, sin embargo, en que podemos entender los conceptos y problemas de autores y de épocas por remotos que sean. La hermenéutica moderna ha propuesto con insistencia falsos dilemas. Uno puede comprender a alguien que tenga una manera de ver las cosas distinta de la suya propia. Wilhelm Dilthey ha desarrollado la idea de que los hombres comparten una posibilidad común de ser distintos de lo que son.

Nosotros, sin embargo, no podemos sentirnos contentos con la idea de la intemporalidad de la crítica si queremos escribir historia, aunque reconozcamos, o porque reconocemos, que los conceptos permanecen a lo largo de la historia. Si nos ocupamos de los conceptos como puramente presentes, no escribiríamos una historia de la crítica sino una introducción a los problemas de la crítica con ocasión de tratar de Aristóteles, Dryden, Lessing, Matthew Arnold, Hippolyte Taine y otros.

La historia de la crítica, como yo la concibo, no puede ser simplemente un estudio de textos intemporales y no tiene que quedar reducida a una rama de la historia general o de la cultura. Tenemos que encontrar un modo de pensar en una historia interna de la crítica. Hegel lo hace así para la historia de la filosofía, y así lo hace también Croce en la parte histórica de su *Estética.* Toda filosofía y toda estética se supone que se mueven hacia un acontecimiento extraordinario: la filosofía de Hegel o la estética de Croce. Estas historias podrían llamarse «retrospectivas»: suponen que la filosofía y la estética han encontrado su definitivo punto de reposo. Yo he sido sospechoso de compartir esta idea y acusado de «mirar despectivamente la historia de la crítica como una serie de fracasos, como inútiles intentos de ascender a las alturas de nuestras glorias actuales, supuestamente representadas por la *Theory of Literature* (1949). Pero esto es entender mal la *Theory of Literature,* que es una repetición tolerante e imparcial de muchas teorías, y este malentendido se rebate en el texto de mi *Historia.* Yo tengo un criterio. Tengo que hacer una selección de textos y autores. La idea de una historia completamente neutral y puramente expositora me parece una quimera. No puede haber ninguna historia sin un sentido de dirección, una preocupación por el futuro, un ideal, una norma, y de aquí, alguna mirada atrás. Pero sustentar una opinión, e incluso un credo específico, no puede significar que permanezcan sin manifestarse otros modos de ver y otras perspectivas. La misión de un libro como el mío es la de exponer la gran diversidad de opiniones sin, no obstante, renunciar a la propia perspectiva. Me

gustaría pensar que mi *Historia* es, para emplear la clasificación que propuso John Passmore para las historias de la filosofía [10], «elucidaria», «no argumentadora» o «polemista» en el sentido del que combate las ideas de un crítico sin eludir el reconocimiento de su categoría; y no como historia de la cultura, que expondría las doctrinas solamente como representantes de un período o tendencia. Gran parte de mi libro ha de ser inevitablemente «doxográfica», expositora, porque los libros se supone que son para el uso de otros y que su finalidad es la exposición de las ideas de los críticos partiendo de un estudio directo de los textos. Gran parte es «retrospectiva»: no puedo evitar el seleccionar y juzgar desde mi ventajosa posición. Parte es historia de la cultura: tengo que indicar el modo en que los críticos encajan en su época. Pero siempre he sido consciente del riesgo de que los críticos fueran tratados como meros síntomas de su tiempo y por eso quedaran desligados del pasado de sus argumentos. La relación entre los críticos dejaría de tener importancia. Conozco el problema de la novedad, de la suma o aparición de nuevos problemas, la cuestión de la originalidad, la filiación de las ideas. Yo no creo, por ejemplo, que sea importante señalar las fuentes, principalmente alemanas, de las teorías de Coleridge. Yo lo sitúo en la historia intelectual y evito el tipo de juicio formulado, por ejemplo, por I. A. Richards cuando lo convierte en «el Galileo» de la crítica, el precursor del presunto Newton [11].

Si nos permitimos la posibilidad de diferentes puntos de vista, corremos el peligro del historicismo e incluso de un completo relativismo. Pero no necesitamos dar por sentada esta conclusión. Podemos sin embargo atribuir los méritos de las diferentes ideas, ver la relativa justificación de esta o aquella fórmula o respuesta. No necesitamos reconciliar contradicciones y conflictos profundamente arraigados y reclamar una «síntesis» para vencer el eclecticismo. Me parece que la concepción de un entendimiento mayor o menor de la naturaleza de la literatura o la poesía puede determinarse de un modo objetivo. La verdad no tiene historia, dice Passmore con

palabras de Hegel, pero añade: «la discusión de los problemas sí tiene una historia» [12].

¿Cómo se puede concebir tal continuidad? En mis primeros años yo tenía la esperanza de que sería posible llegar a una historia de la evolución de la literatura y de la crítica. Siguiendo el modelo de los formalistas rusos, se podría considerar la historia literaria como un desgaste de la «automatización» de los convencionalismos seguido de una «actualización» de nuevos convencionalismos que se sirvan de instrumentos y conceptos radicalmente nuevos. Se podría pensar en términos de convencionalismo y rebelión. La novedad sería el único criterio de cambio. Pero yo he llegado a reconocer que este esquema es demasiado simple, que no responde a la cuestión fundamental de la dirección del cambio y que el esquema implica un concepto tiempo que la psicología moderna no admite. Hoy día reconocemos en el desarrollo de la mente de un hombre una posibilidad de simultaneidad. Constituye una estructura que es virtual en cualquier momento. Hay una interpenetración del orden causal en la experiencia y la memoria. Una obra de crítica no es un simple elemento de una serie, un eslabón en una cadena. Puede estar relacionada con algo del pasado. El crítico puede adentrarse en la historia más remota. Una historia de la evolución de la crítica tiene que fracasar. He llegado a esta resignada conclusión.

Tampoco puedo aceptar el modelo propuesto para la historia de la ciencia en la obra de Thomas Kuhn, *Structure of Scientific Revolution.* Kuhn argumenta que los cánones de la teoría y la práctica científicas varían de época en época de un modo radical; que hay lo que él llama «paradigmas» o «matrices disciplinales» debidas a genios científicos singulares tales como Copérnico, Newton, Lavoisier y Einstein. Ellos proporcionan modelos, sistemas de credo, textos que Kuhn llama «ejemplares». Estos paradigmas son inconmensurables, ya que no hay crecimiento o acumulación de conocimiento científico excepto dentro de un solo paradigma. Incluso las palabras que ellos utilizan tienen significados diferentes. «¿Cómo pueden siquiera esperar hablar juntos y menos ser persuasivos?»,

pregunta Kuhn [13]. Puede ser tentador aplicar este esquema a la historia de la crítica. Se podría alegar que hubo un modelo que proporcionó Aristóteles y que este modelo fue sustituido por completo por la idea romántica, que probablemente procedía de Kant y de Herder. En el siglo XX se pudo hablar, al menos en el mundo inglés y americano, de un modelo proporcionado por T. S. Eliot. Podría ser tentador hablar de puntos de vista totalmente irreconciliables, aceptar un pluralismo de métodos y así explicar las actuales y aumentadas dificultades de comunicación, la Torre de Babel, la confusión de lenguas.

Se ha realizado un intento de aplicar el esquema de Kuhn a la historia de la lingüística en un libro colectivo, *Studies in the History of Linguistics,* editado por el antropólogo Dell Hymes (1974). Yo no estaba convencido de que la lingüística hubiera pasado por tales revoluciones totales. Hay una continuidad en la historia de la lingüística, como lo prueban incluso algunos de los artículos del libro de una manera convincente. La lingüística es una ciencia acumulativa, a pesar de las variaciones en el énfasis y del cambiante interés. Estoy de acuerdo con el artículo de Keith Percival inserto en *Language* y que dice que aceptar la idea de Kuhn daría lugar a una «situación malsana»: los lingüistas considerarían «todos los desacuerdos teóricos como conflictos entre paradigmas rivales, es decir, como puntos de vista no comparables, y utilizan esto como excusa para no observar las reglas fundamentales de la discusión racional» [14]. Los mismísimos argumentos son válidos para la crítica. No hay tales revoluciones totales en la historia de la crítica como Kuhn especifica para la historia de la ciencia. Ni hay épocas completamente dominadas por una figura y un texto consagrado. Mientras haya muchos puntos de vista diferentes, pueden y deben discutirse de un modo racional. La crítica es una ocupación continua, con un futuro. Yo no creo que las cosas se hayan solucionado definitivamente (como creían Hegel y Croce), ni puedo creer que mis opiniones y las de mis contemporáneos vayan a ser sustituidas por supuestos completamente distintos. Ha habido una continua

clarificación de los problemas a lo largo de la historia, un creciente núcleo de acuerdo sobre muchos temas a pesar de los ostensibles conflictos. Mis propias convicciones no las impongo ni pretendo imponerlas —así lo espero— como un modelo fijo y preconcebido.

La disposición del libro, por críticos y grupos de críticos, es consecuencia de estar yo convencido de que la iniciativa individual, más que la tendencia colectiva, es lo que importa en la crítica. Los críticos no deben ser considerados nunca simplemente como «casos». Tanto el retrato de los críticos, sus perfiles intelectuales, como una interpretación de las tendencias y las circunstancias cambiantes son lo que hacen una historia. Cuanto más estudio la situación de una época determinada, más evito las etiquetas y las generalizaciones. Confío en que al hacer el mapa del campo pueda yo indicar su ámbito y su amplitud como un topógrafo mediante la triangulación. Yo no necesito medir cada palmo del terreno. Alguna decisión definitiva habrá de quedar en manos del historiador. Si siempre he elegido correctamente es cuestión que yo mismo no puedo juzgar. Como todo autor, tengo que esperar el veredicto de los lectores y los críticos.

Al organizar estos libros, yo tenía en la mente la cronología de hechos comprobables. Hay una historia de los acontecimientos que es completamente distinta de la historia de las ideas. Los críticos nacen y mueren en años determinados; los libros y los artículos se publicaron en fechas concretas. (Como en los vólumenes anteriores, en un apéndice figura una lista cronológica de libros). Pero, al preparar su disposición, uno se da cuenta enseguida de que no está muy clara la idea de disponer muy ordenadamente una sucesión de críticos y tendencias: por ejemplo, el artículo de T. S. Eliot, de tan gran influencia y tantas veces citado, *La tradición y el talento individual,* se publicó en 1919, mientras que los principales trabajos de su supuesto predecesor, John Middleton Murry, lo hicieron más tarde. *The Problem of Style* data de 1922. Esto nos enseña que hubo doctrinas contrarias o contradictorias que existieron una junto a otra; que el dominio de un determinado credo —la Nueva

Crítica, por citar un ejemplo evidente— siempre estuvo limitado, confinado en círculos concretos, apoyado por algunas críticas, combatido por otras, ignorado por muchas más. La disposición cronológica de estos libros es por eso aproximada, determinada solamente por la sucesión, en el tiempo, de los libros principales. Pero la selección de cuáles son los libros y las declaraciones más importantes está hecha con carácter retrospectivo. Esto me permite, por ejemplo, decidir que los aristotélicos de Chicago, aunque su libro colectivo, *Critics and Criticism,* salió a la luz en 1952 y por ello resulta posterior a la fecha término de mi libro, caen dentro del ámbito de mi estudio, ya que yo creo que las manifestaciones decisivas de R. S. Crane son anteriores a 1950. Su ensayo *History versus Criticism in the Study of Literature* data de 1935 y sus enseñanzas y polémicas en contra de la Nueva Crítica se extienden a lo largo de la década de los cuarenta, mientras que la *Anatomy of Criticism* de Northrop Frye (1975), libro básico de la crítica mítica por su fecha, cae fuera del campo de mi estudio aunque se podría alegar que su libro sobre Blake, *Fearful Symmetry* (1949), anticipa en muchos aspectos el sistema expuesto en *Anatomy.* La fecha de cierre, 1950, anunciada hace años en el título de toda la serie, significa que me siento obligado a tratar de todo crítico importante que haya logrado fama antes de 1950, aunque esto conduce a algunas sinuosidades en la línea límite. Por ejemplo, R. P. Blackmur, que murió en 1962, dejó un extenso manuscrito sobre Henry Adams que se imprimió ya en 1980, pero que sin embargo constituye parte integrante de su fama.

He de resaltar aún otro punto. Yo me centro muy concretamente en la crítica literaria de las figuras que estudio y no trato ni puedo tratar de toda su obra, de su importancia en la historia de la poesía, de la novela o de la filosofía. El libro sería imposible de manejar si yo hubiera prestado atención a la poesía de Yeats, Pound y Eliot, las novelas de Virginia Woolf, E. M. Forster, D. H. Lawrence y Wyndham Lewis o incluso la filosofía de George Santayana. Ha de darse por supuesto un conocimiento general de

la historia literaria de esta época. Estoy convencido de que la crítica literaria es una actividad distinta del hombre, que es digna de estudiarse por derecho propio, exactamente lo mismo que creo y podría alegar que hay un grupo distinto de escritos llamado «literatura» desde la antigüedad. Merece nuestro recuerdo por la calidad estética, por eso que solemos llamar «belleza» y por su efecto sobre los hombres, ya sea en soledad o en sociedad en general. El mundo sería inimaginablemente más pobre sin literatura, y la literatura, a su vez, necesita la comprensión, la selección y la valoración que le proporciona la crítica.

## Capítulo I

# EL SIMBOLISMO INGLÉS

El cuarto tomo de esta *Historia* terminaba con un capítulo dedicado a los simbolistas franceses y concluía con la teoría de la poesía absoluta, de Mallarmé, en contraposición con Tolstoi y Zola, en quienes el arte se identifica con la vida. De un modo semejante terminaba el estudio de la crítica inglesa con la contraposición de Oscar Wilde, el esteta, frente a Bernard Shaw, el marxista declarado, que parece igualmente clara, aunque ambos procedían del mismo lugar, Dublín, y eran casi contemporáneos.

La crítica inglesa no presenta grandes cambios hasta 1910, año en que, según Virginia Woolf, «cambió el carácter humano» (*Mr. Bennett and Mrs. Brown* [1924], 4). No es necesario que tomemos en serio la localización exacta de Virginia Woolf para reconocer que hacia la segunda década del siglo xx comenzó a aparecer, en la mayoría de los países, el nuevo arte al que, sin mucha precisión, se ha dado el nombre de modernismo: el Pound de los primeros tiempos, T. E. Hulme y, de algún modo, T. S. Eliot representan un cambio brusco en la historia de la poesía inglesa, lo mismo que hacen en la historia de la crítica. Antes de su advenimiento, las ideas victorianas, vagamente románticas o «estéticas», se enfrentaron a un realismo o naturalismo crecientes, ninguno de los cuales aportó algo nuevo al pensamiento crítico, si exceptuamos los prefa-

cios que Henry James escribió para la edición neoyorquina de sus *Novels and Tales* (1906-07) y a los que apenas se prestó atención en su tiempo.

### W. B. Yeats (1865-1939)

No se puede hablar de un movimiento simbolista en Inglaterra, si bien en los años noventa comenzó a introducirse en el país el conocimiento del movimiento francés. Pero William Butler Yeats desarrolló una teoría simbolista propia, que, en cierto modo, permanece aislada y constituye un esquema impresionante y coherente de estética, poética e, incluso, crítica práctica. Lo mismo que a Yeats se le considera, con justicia, un gran poeta, merece también que se le tome en serio como teórico. Había llegado a su simbolismo por un camino propio, independientemente del movimiento francés, aunque, a través de sus contactos con Arthur Symons, sí se interesó por la evolución de las tendencias francesas.

Yeats, a primera vista, no parece poseer temperamento crítico, ni siquiera teórico. En muchos aspectos era el más crédulo de los hombres: tomaba en serio el ocultismo, creía, o pretendía creer, en la existencia de hadas, demonios, cuerpos astrales y fantasmas; admitía la telepatía y la clarividencia y, en 1935, hasta hizo un horóscopo para Lady Wellesley, si bien fue lo suficientemente sincero para manifestar su sorpresa y decir que «su perfil da una impresión falsa» (*Letters on Poetry,* 37) comparado con lo que él sabía de ella por su contacto personal. Yo no voy a entrar en la cuestión —fuera de mi propósito— de hasta qué punto creía Yeats realmente en los fenómenos ocultos; ciertamente, él, de vez en cuando, hablaba de su propia obsesión con cierta ironía. Al final de su vida, Yeats se dedicó, con perseverancia y con cierto dominio de los problemas que ello supone, al estudio de filósofos respetables —Berkeley, Schopenhauer, Nietzsche, Bergson, Russell, Whitehead, Croce y Gentile— con el fin de apoyar una filosofía idealista, pero no puede decirse que supiera distinguir claramente entre una episte-

mología idealista y la secular tradición de misticismo o, incluso, ocultismo. En las discusiones epistolares, frecuentemente cómicas, con T. S. Moore, el hermano de G. E. Moore, Yeats sostiene con empeño la absoluta falta de diferencias entre un gato negro real y el gato negro imaginado que el trastornado Ruskin cree haber tirado por la ventana. Sturge Moore salió claramente vencedor de la discusión (*W. B. Yeats and T. Sturge Moore, passim* [véase su índice]).

El dar por sentado que son absurdas las suposiciones de Yeats acerca de la naturaleza del mundo y el hacer caso omiso del extraño sistema que desarrolla en *A Vision* no nos permiten ignorar la importancia que tienen para la práctica y la interpretación de su poesía (materia a la que no alcanza mi propósito aquí), sino que hará mucho más desconcertante la paradoja de la claridad y de la sensatez de Yeats como teórico de la poesía.

Yeats, en sus primeros años, fue un crítico prolífico. Comenzó en 1886, a los veintiún años, con un ensayo sobre la «Poesía de Sir Samuel Ferguson» seguido de un trabajo sobre Clarence Mangan (1803-1849) y algunos otros, en un empeño por estudiar con detenimiento la poesía irlandesa del siglo XIX, desacreditar la tradición meramente retórica, patriótica y sentimental, en beneficio de lo que él pensaba que era lo genuinamente popular y defender y ensalzar el movimiento en pro de la recopilación y la resurrección del folklore irlandés, al cual él mismo contribuyó de modo preeminente con *The Celtic Twilight* (1893). Se lanzó a la polémica acerca del resurgir nacional de Irlanda, también en la literatura, defendiendo su retorno a las raíces propias, a una «herencia conocida por todos» (*A*, 116). En términos que habrían sido comprensibles para los hermanos Grimm, Yeats se imaginaba el arte como «afirmación tradicional de ciertas verdades heroicas y religiosas trasmitidas de generación en generación, modificada por el genio individual pero nunca abandonada» (298). Poesía y Literatura tenían, por lo general, en Irlanda, la misión de definir y realzar una conciencia nacional y combatir la invasión de la civilización industrial

identificada con el poder centralizador de Londres. La idea encerraba un rechazo al «fangoso torrente de realismo superficial» (*Letters to the New Island,* 176) y a la filosofía y la ciencia utilitarias y racionalistas de la época victoriana (*A,* 77).

Yeats, como poeta, se hizo junto a Shelley y Rossetti. Al principio se sintió hechizado por Blake y, en 1893, colaboró con Edwin John Ellis en una edición, en tres grandes tomos, de *Works, Poetic, Symbolic and Critical,* de Blake. La edición, aunque fue duramente criticada por los modernos eruditos a causa de sus inexactitudes, tuvo su importancia por la publicación *in extenso* de los Libros Proféticos y por dar a conocer una obra con la que Yeats «presentaba al mundo un gran visionario religioso que había permanecido oculto» (*L,* 156). La exposición del «sistema simbólico» de Blake ha sido calificada como «catálogo desordenado de colores, dualidades, nombres, relatos, imágenes y partes del cuerpo» (Bloom, *Yeats,* 79), todo simbólico; pero Yeats, por lo menos, intentó, por primera vez desde la violenta despedida de Swinburne, interpretar el simbolismo de los Libros Proféticos, comprender el sentido de los *Four Zoas* y describir el cosmos de Blake, por imprecisos que pudieran ser los detalles de su exposición. La primera parte del *Sistema Simbólico,* con el título *La necesidad del simbolismo,* interpreta la idea de dos mundos, de Swedenborg y Blake: uno, el de los sentidos y el otro el del intelecto, que tienen su correspondencia, y la idea de que la «diferencia principal entre las metáforas de la poesía y los símbolos de la mística reside en que los últimos están todos juntos entretejidos dentro de un sistema completo» (*WWB,* 1, 238). Por eso Yeats no necesitó de ninguna teoría francesa para abrazar un simbolismo que es una auténtica teoría de revelación. En los ensayos reunidos bajo el título de *Ideas of Good and Evil* (1903) y en otros artículos dispersos, desarrolla Yeats esta antigua idea. El arte «no es una crítica de la vida» sino «una revelación de una vida oculta» (*UP,* 2, 131). Esta vida oculta, a la que tienen acceso la poesía y el arte, se concibe a veces de manera que parece anticiparse al inconsciente colectivo de Carl Gustav Jung, pero que tam-

bién pudiera haberla sugerido la superalma de Emerson o la *anima mundi* de los neoplatónicos. Existe una «gran mente y una gran memoria» que pueden ser evocadas por símbolos, porque «nuestras memorias son parte de una gran memoria: la memoria de la naturaleza misma» (*EI,* 28). En el mismísimo ensayo *Magic* (1901), la Gran Memoria, que es «morada de símbolos» (79), se interpreta, de modo algo diferente, como «nuestras mentes dando algo, creando o revelando, por un momento, lo que yo tengo que llamar artista sobrenatural» (36).

Algún tiempo antes (1896) había hablado Yeats del «pequeño ritual» del verso como «semejante al gran ritual de la Naturaleza». El poeta,

> lo mismo que creían los grandes místicos, se convierte en un vaso recipiente del poder creador de Dios; y ya sea un poeta grande o pequeño, podemos elogiar los poemas, que no parece que sean suyos, con la extrema necesidad de alabanza que hacemos a ese gran ritual que no es sino copia del mismo modelo eterno (*EI,* 202).

Esto cierra una variante del paralelo microcosmos-macrocosmos: el poeta es un sacerdote que celebra un ritual determinado, mientras que en otro lugar cualquiera, a veces simultáneamente, la imaginación se concibe como creadora en colaboración con la Mente Universal, Dios o el Supremo Artista.

A veces, las esperanzas en los efectos del arte las manifiesta de modo extravagante. «Las artes se basan en la vida ultraterrena y gritarán en los oídos de nuestra penuria hasta que el mundo se haya consumado y se convierta en una visión» (*EI,* 184) o, dicho de otro modo, «clamaremos que la imaginación busca siempre rehacer el mundo según los impulsos y los modelos de la Gran Mente y la Gran Memoria» (52). El gesto apocalíptico hacia la «consumación de los tiempos» parece exigir una abolición de la naturaleza, una total esperanza en la visión, y muestra poco interés en la fuerza de la poesía o su lenguaje. La mayoría de los símbolos los describe con los términos más vagos. «Un símbolo es en verdad la única

expresión posible de una esencia invisible». Comparada con la imaginación simbólica, que es revelación, la fantasía es mera diversión (116). Los símbolos «son flores, por decirlo así, que provienen de raíces inmortales; manos, por decirlo así, que señalan el camino hacia algún laberinto divino» (117). Pero Yeats sí que hace intentos por distinguir entre símbolos inherentes o arbitrarios (49) y emocionales o intelectuales, es decir, «o bien evocan ideas aisladas o bien ideas mezcladas con emociones» (160), dando por sentado que los símbolos actuales son lamentablemente intelectuales. Porque ¿cómo pueden las artes —se pregunta Yeats— «vencer el lento morir de los corazones de los hombres —lo que llamamos el progreso del mundo— e imponer nuevamente las manos sobre sus fibras sensibles sin vestir el ropaje de la religión como en tiempos pasados?» (162-63).

Este concepto de simbolismo parece enrarecido y muy general, pero Yeats se las compone para utilizarlo, con éxito, como instrumento de crítica. En el buen sentido coleridgeano (y, en el fondo, goethiano) Yeats desprestigia la alegoría. «Está impedida de traspasar la gran puerta del sentido común, de la simple ventaja práctica» (*EI,* 367). Hablando de Spenser, Yeats intenta rescatarlo de lo que considera una corrupción: «la alegoría no es natural» en él (368); él es, más bien, «poeta de sentidos deleitados» (370). «Cuando Spenser vivía, aún tenía la tierra una sacralidad en la que refugiarse»; su religión era un «paganismo natural en las gentes soberbias y felices», reforzado por el platonismo del Renacimiento (366).

Cuando Yeats se refiere al simbolismo de Shelley (bajo el confuso título *La filosofía de la poesía de Shelley* [1903]), intenta interpretar sus repetidas imágenes, torres y ríos, cuevas y fuentes y aquella «estrella suya», llegando a la conclusión de que «el mundo de Shelley se ha consolidado bajo los pies con la consistencia suficiente para habitación del alma» (*EI,* 294). Más tarde, sin embargo, cuando Yeats se hubo liberado de la enorme influencia que tenía Shelley en su poesía anterior, comenzó a criticarlo por sus ideas utópicas:

«aquellas teorías acerca de venideros cambios del mundo que ha elaborado con tan complicada pasión le apremian continuamente desde la vida» (*E,* 149). En *A Vision* (1928), Yeats lamenta que «Shelley no tuvo la visión del mal; no pudo concebir el mundo como una continua lucha». La justicia de *Prometheus Unbound* le parece entonces una vaga emoción propagandista y «las mujeres que esperan su venida no son sino nubes» (*V,* 144). En una última introducción al *Prometheus Unbound* (1932) reprende Yeats a Shelley por «esperar milagros; el reino de Dios en un abrir y cerrar de ojos» (*EI,* 419) y pone objeciones a lo que considera su racionalismo deliberado.

> Shelley no era un místico; su sistema de pensamiento estaba constituido por sus facultades lógicas para la satisfacción del deseo; no era una revelación simbólica tras la suspensión de todo deseo. Ni pudo decir con Dante: 'su voluntad es nuestra paz' ni con Finn, en el cuento irlandés, 'la mejor música es lo que sucede' (422).

Yeats ha llegado a considerar incluso a Blake algo racionalista: «Era un simbolista que tenía que inventar sus símbolos; y sus condados ingleses, con su correspondencia con las tribus de Israel, y sus montañas y ríos, con su correspondencia con las partes del cuerpo humano, son símbolos totalmente arbitrarios». Blake era «un hombre que clamaba por una mitología y trataba de confeccionar una porque no podía encontrar otra a su alcance» (*EI,* 119). Dante tenía a María y a los ángeles; Wagner, su mitología nórdica y —podemos añadir— Yeats, sus leyendas irlandesas. Blake —así lo admite Yeats— tenía la imaginación simbólica, la «visión», una «representación de lo que realmente existe en la actualidad y no puede cambiar», no alegorías. Yeats sabe que Blake creía en la presencia real de los seres que veía con los ojos de la mente y considera que esto constituye una limitación. En una famosa frase calificó a Blake de «realista de imaginación demasiado literal» (119) y habla de «errores en la obra» (128). Los supuestos pasan, del símbolo como algo que existe en la Gran Mente y ha de ser descubierto por el

poeta, a la idea de la imaginación que inventa los símbolos en un acto que no ha de ser deliberado, intelectual ni arbitrario.

A veces, sin embargo, Yeats tiene un concepto más modesto del símbolo; más cercano a la evocación, a la asociación de ideas o, simplemente, a un hato de metáforas. Puede haberse visto influenciado por el énfasis que ponen Mallarmé o Verlaine en la asociación de ideas. Yeats cita —o, más bien, cita no exactamente— a Burns:

> *The white* (recte wan) *moon is setting behind the white wave.*
> *And Time is setting with me, O!*
> (La blanca (pálida en el original) luna se esconde tras la ola blanca.
> y el tiempo declina conmigo, ¡Ay!)

y dice que estos versos son «perfectamente simbólicos». «Eliminemos de ellos la blancura de la luna y la de la ola, cuya relación con el declinar del tiempo es demasiado sutil para el intelecto, y les despojamos de su belleza. Pero cuando están todos reunidos, luna y ola y blancura y el ocaso del tiempo y el grito final de melancolía, evocan una emoción que no puede ser evocada por ninguna otra composición de colores, sonidos y formas». El llamar a esto lenguaje metafórico —arguye Yeats— no es suficiente: «las metáforas no son suficientemente profundas para ser conmovedoras» (*EI,* 155-56). Lo que se necesita es una interacción entre las palabras «que haga su efecto por lo que sugieren y no por lo que directamente expresan» (*E,* 255).

Así es que se distinguen tres clases de simbolismo: la sugerencia, la construcción arbitraria intencionada y el único simbolismo genuino: el descubrimiento o revelación de un mundo sobrenatural. Pero, afortunadamente para la crítica, Yeats fue capaz de volver a plantear, dentro de este marco, varias cuestiones críticas, tratando siempre de conciliar posiciones opuestas. Así la imaginación supera la dicotomía de lo universal frente a lo particular.

> Se expande alejándose del capricho egoísta; nos convertimos en vehículos del pensamiento universal y nos fundimos en el talante universal» (*WWB,* 1, 242-43).
>
> Ibsen y Maeterlinck han creado una nueva forma, porque del Pato salvaje del desván o de la corona en el fondo de la fuente *(Pelléas et Mélisande)* obtienen multitud de cosas, símbolos vagos que hacen a la mente pasar de una idea a otra, de una emoción a otra emoción» (*EI,* 216).

De manera análoga, el símbolo salva el contraste entre lo sensual y lo espiritual. En cierto sentido, Yeats admite que «todo arte es sensual» (*EI,* 293): «Solamente creemos en aquellos pensamientos que han sido concebidos no en el cerebro sino en todo el cuerpo» (235) y «el arte nos invita a tocar y gustar y oír y ver el mundo y se retrae de lo que Blake llama forma matemática, de cualquier cosa abstracta» (292). El arte, arguye Yeats, «es siempre hijo de la experiencia, nunca del conocimiento» (317). Él no puede creer en la «realidad de imaginaciones que no están insertas en la vida insignificante de cosas, símbolos y lugares conocidos desde hace mucho tiempo» (296), pero, por otra parte, el «escritor imaginativo se identifica con el alma del mundo y se libera de todo lo que no es permanente en ese alma» (286); «el fin del arte es el éxtasis provocado por la presencia, ante una mente siempre cambiante, de lo que en el mundo es permanente» (287).

Este doble aspecto, sensual y espiritual, ofrece a Yeats criterio para juzgar; menosprecia el arte meramente realista, «espejo vagabundeando camino adelante», de Stendhal, el arte de *Doll's House,* de Ibsen, a Shaw y a Zola. El arte meramente sensual de Keats (o lo que él considera que es así), con «pensamientos que desaparecen en la imagen» (*V,* 134), es también inferior. El arte —dice empleando una imagen muy conocida como título del libro de Meyer H. Abrams sobre crítica romántica— se vuelve del espejo a la lámpara (*Oxford,* xxxiii), porque el arte no puede ser una percepción pasiva ni de la realidad exterior ni del testimonio de los sentidos.

El arte es necesariamente expresión de la personalidad pero, en el pensamiento de Yeats, es también necesariamente impersonal, con máscara, el anti-yo de la personalidad. Hablando de sus primeros años en Londres (1887-1891), Yeats dice: «estaba presto a escribir muchos poemas cuando una emoción siempre personal se entretejía en una forma conjunta de mito y símbolo» (*A,* 101-102). Yeats hace distinción entre personalidad y carácter. El carácter es idiosincrásico. Está «continuamente presente sólo en la comedia» (*EI,* 240), dado que «la tragedia es sólo pasión y, al rechazar el carácter, toma forma de los motivos, de las veleidades de la misma pasión; mientras la comedia es la incompatibilidad de carácter» (*A,* 318). El gran empeño de Yeats por resucitar el drama poético en Irlanda y, después, en particular, sus intentos por imitar las obras japonesas del teatro Noh, encajan dentro de este esquema: trama, fábula, intriga, escenario y actuación naturalista, son cosas que desprecia. La tragedia está centrada en los grandes momentos de lirismo, de pasión pura: «la tragedia tiene que ser siempre un invadir y romper los diques que separan al hombre del hombre» (*EI,* 241 y *UP,* 2, 381). Yeats se enemista con muchos críticos y lectores al excluir a todos los poetas de la guerra (incluso al admirado Wilfred Owen) de su edición de la *Oxford Anthology of Modern Verse* (1931), basándose en que «el sufrimiento pasivo no es tema de la poesía» (*Oxford,* xxxiv-v).

La personalidad en la tragedia significa así una superación del egoísmo y, de aquí, para Yeats, un placer incluso en el sufrimiento. Sabemos por *Lapis Lazuli* que «Hamlet y Lear están alegres / Alegría que transfigura todo ese terror». «La tragedia es un deleite para el hombre que muere; en Grecia el coro trágico danzaba» (*Oxford,* xxiv-v). En varios pasajes elocuentes trata Yeats del placer trágico, a veces con tonos de exultación nietzscheana.

> Las artes son, todas ellas, las cámaras nupciales del deleite. Ninguna tragedia está legitimada, a menos que lleve a algún personaje principal a su deleite final. Polonio puede desaparecer tristemente, pero yo puedo oír la música de danza en 'Auséntate por un momen-

> to de la felicidad' o en el parlamento de Hamlet sobre el cadáver de Ofelia, y las últimas palabras de despedida de Cleopatra y el furor de Lear bajo los relámpagos y el precipitarse de Edipo, al final del drama, por Amor, en una 'raja' de la tierra (*E,* 448-49).

Yeats se refiere de modo semejante a otros ejemplos:

> Timón de Atenas contempla su propio fin y dispone su tumba junto a la playa del torrente de sal, y Cleopatra acerca el áspid a su seno; y sus palabras nos conmueven porque su tristeza no es sólo de ellos al contemplar la tumba o el áspid, sino un pesar a causa del destino de todos los hombres. Este placer modelador ha conservado puro el dolor, como lo hubiera conservado ya fuera la emoción amor u odio, porque la nobleza de las artes reside en la mezcla de cosas opuestas, el dolor extremo y el extremo deleite, la perfección de la personalidad y la perfección de su renuncia, la energía turbulenta que se desborda y el silencio marmóreo (*EI,* 255).

La mezcla o encuentro de cosas opuestas suena a Coleridge o a Blake como principio estético, pero también es el propio desafío y odio de Yeats a la muerte: «Gritamos nuestro amor y nos burlamos, en el terror o la dulzura de nuestra exaltación, de la muerte y del olvido» (322). La creación, el arte, la fama y la gloria son de algún modo garantías de la supervivencia, más allá de la inmortalidad cristiana o la metempsicosis india: *Non omnis moriar,* afirmó con orgullo Horacio hace mucho tiempo.

Se puede argüir que Yeats tiene las dos cosas o, más bien, abarca ambos extremos y los encuentra reconciliables o, al menos, compatibles: lo particular y lo general; lo personal y lo colectivo; lo corpóreo sensual y lo sobrenatural, el genio individual y la tradición; lo evocador y lo sólida y fijamente simbólico, «la carreta y el cielo». Una dialéctica genuina, hegeliana en decadencia, impregna su teoría del arte. En el fondo, él, como muchos otros antes y después de él, incluido el muy distinto T. S. Eliot, suspira por

la unidad del ser y la proyecta a la Historia como una realidad del pasado vencida por la moderna civilización.

Yeats, acorde con el medievalismo de Ruskin y Morris, ve la Edad Media como la época en que el hombre era todavía un todo. Cita a Dante a causa de la expresión «unidad del ser», que, en el *Convito,* iguala la belleza con un cuerpo humano perfectamente proporcionado (*A,* 128). «Europa compartía una mente y un corazón hasta que ambas cosas, mente y corazón, comenzaron a romperse en pedazos poco antes del nacimiento de Shakespeare» (129). No está claro por qué se distinguen aquí, como momento crucial, los años intermedios del siglo XVI. Después de la lectura de *Science and the Modern World* (1926) de Whitehead, Yeats aceptó la idea de que «en el siglo XVII, la mente se dividió en mente y espacio» (*E,* 434), que «Descartes, Locke y Newton se llevaron el mundo y nos dejaron en su lugar excrementos» (325), renovada manifestación, con duras palabras, de la aversión de Blake a Locke y Newton. A veces, Yeats determina con precisión el comienzo de la desintegración en una fecha concreta, «aquella mañana en que Descartes descubrió que podía pensar mejor estando en la cama que fuera de ella» (*A,* 130), probablemente el 10 de noviembre de 1619, en Neuburg, a orillas del Danubio, después de haber tenido tres sueños consecutivos que le convencieron de cuál era su misión. Hay veces en que Yeats parece tener dos mentes distintas: «Detesto el Renacimiento», dice, «porque convirtió en inorgánica la mente humana; adoro el Renacimiento porque clarificó la forma y creó libertad» (*On the Boiler,* 27; suprimido en *E*). Otras veces ve el proceso con sensatez, como un deterioro gradual, como proceso de especialización del hombre. «El enemigo de esta unidad era la abstracción, entendiendo por abstracción no la distinción sino el aislamiento de la profesión, la clase o la facultad»,. afirmación que suena casi marxista, pero que podría ser comprensible para Morris, que leía a Marx, mientras que Yeats lo denigraba como «un Macaulay con los pies en el aire» (*E,* 424). Yeats mismo se remite a Ruskin, quien sabía que «la maquinaria no se había separado completamente de la artesanía, en bien del

mundo» y que «la diferenciación de clases se había convertido en su aislamiento» (*A,* 130). Luego, Yeats cita su propio *Segundo Advenimiento:*

> *Things fall apart; the centre cannot hold;*
> *Mere anarchy is loosed upon the world.*

(Las cosas se desmoronan; el centro no puede mantenerse; / una mera anarquía se ha desatado sobre el mundo).

Esto lo expone a veces en el sentido de decadencia de la religión.

> Yo fundamentaría la literatura en las tres cosas que Kant pensaba que tenemos que dar por sentado que hacen que la vida pueda vivirse: Libertad, Dios e Inmortalidad. El desvanecimiento de estas tres cosas ante 'Bacon, Newton, Locke' ha hecho que la literatura decaiga. Porque desapareció la Libertad, tenemos el 'espejo vagabundeando calle adelante' de Stendhal; porque desapareció Dios, ya no podemos escribir aquellas tragedias que siempre me han parecido auténticas, esas que son un deleite para el hombre que muere (*E,* 332-33).

La insistencia en la libertad implica un rechazo del determinismo, el reflejarse de la realidad; la insistencia en una creencia en Dios condena el mismo realismo, lo «accidental», que probablemente significa la idea que niega la existencia de cualquier plan en el universo, mientras que la insistencia en una creencia en la inmortalidad justifica el «placer trágico». Sin embargo, esto requiere una fe cristiana en una redención o algún juicio después de la vida, más que el placer trágico de Nietzsche que es un desafío a Dios. La creencia de Yeats en la inmortalidad afectó a su opinión sobre el *Cimetière marin,* de Valéry; nos dice que Valéry «me hiela cuando estoy profundamente conmovido».

> En un pasaje de gran elocuencia se regocija en que la vida humana tenga que terminar. Estuve a punto de poner su poema entre mis libros religiosos, pero ahora no puedo porque no le creo (*V,* 219).

Este esquema, algo sencillo, de la decadencia de la poesía, versión de la «disociación de la sensibilidad», fue magníficamente modificado y ampliado en *A Vision,* particularmente en la parte *Dove or Swan,* en una combinación con «conos históricos», pero pocas de estas especulaciones, frecuentemente ilustradas con ejemplos de historia del arte tomados de sus amplios conocimientos a través de la lectura de obras de Henry Adams, Flinders Petrie, Joseph Strzygowski y, después, de Arnold Toynbee y Oswald Spengler, tienen que ver con la literatura. Las referencias desperdigadas apenas confirman que Yeats pensaba que «el movimiento materialista de finales del siglo XVII, quizá todo lo que procede de Bacon» (*V,* 296), es el comienzo de una «rotura en pedazos del alma y del mundo». «El arte, descubierto por Dante, de ordenar en una amplia estructura antitética el material antitético se latinizó con Milton y pasó a ser artificial». A la literatura del siglo XVIII se la ve como oscilando entre lo sentimental y lo lógico («la poesía de Pope y de Gray, la filosofía de Johnson y de Rousseau»), con un Johnson raramente considerado lógico. La novela moderna, con su «final feliz, el héroe admirado, la preocupación por las cosas deseadas», hace que desaparezca lo claramente antitético. Uno no necesita saber nada de rotaciones, matices, ciclos y cosas por el estilo para ver los motivos de estas observaciones, ni es necesario intentar resolver la cuestión de las fases de la luna para valorar los comentarios sobre escritores y poetas considerados en sus diferentes fases, frecuentemente en las más raras combinaciones. Es difícil comprender cómo Calvino y George Herbert pueden pertenecer a la misma fase (172) o lo que pueden tener en común Spinoza y Savonarola (125) o Rembrandt y Synge (163). Pero Yeats puede describir a Walt Whitman como «quien cataloga todo lo que le conmovió» (114) o a John Keats por su «exagerada sensualidad, con escasa pasión sexual y curiosidad intelectual por lo más insignificante» (134). El esquema tiene poco que ofrecer, como seria tipología de atributos psicológicos, en sus idiosincrásicas combinaciones e identificaciones: para la crítica literaria no puede obtenerse nada, salvo alguna

idea acerca de los gustos de Yeats. Este juicio no puede afectar al interés de *A Vision* para la interpretación de la poesía posterior de Yeats o un estudio de las obras de su mente.

Aplicada a la poética, la decadencia de la imagen del viejo mundo en Goethe, Wordsworth y Browning, se menciona como prueba de que «la poesía renunció al derecho a considerar todas las cosas del mundo como un diccionario de tipos y símbolos y comenzó a llamarse a sí misma crítica de la vida e intérprete de todas las cosas como lo que son» (*EI,* 192). Yeats, en un admirable ensayo de Arthur Hallam, había leído lo siguiente:

> Aquellas fuerzas de carácter poético, diferentes entre sí, el vigor de la emoción sensible, reflexiva, apasionada, que en tiempos pasados estaban entremezcladas y, apoyándose mutuamente, daban lugar a un vasto imperio sobre los sentimientos del hombre, quedaban entonces limitadas dentro de distintas esferas de acción. Ya no trabajaba todo el sistema de un modo armónico y adquiría libertad externa por una armonía intrínseca; pero surgió una acción violenta y desusada en las diversas funciones componentes, cada una por sí misma, todas ellas esforzándose por reproducir la fuerza acostumbrada de la que el conjunto había disfrutado en otro tiempo [1].

Evidentemente, la idea de la fragmentación de la mente humana y de la necesidad de su reconstitución se había convertido en un tópico.

Yeats no ve este proceso ni como uniforme ni como irreversible. «La imaginación —insiste—, ya sea en la literatura, en pintura o en escultura, se extinguió tras la muerte de Shakespeare; la máxima intensidad había pasado a otra facultad», al lenguaje «áspero, casi ininteligible» de la filosofía, al cambio «de Spinoza a Hegel», «la más grande de las empresas del intelecto» (*EI,* 396), entendiendo por «intelecto» aquí lo que significaba para la mente de Yeats: raciocinio opuesto a arte. Yeats distinguía a Berkeley como el restaurador del mundo destruido por Descartes, Locke y Newton. «Berkeley nos ha devuelto el mundo que existe sólo porque brilla y sue-

na» (*E,* 325). Yeats aprecia a Berkeley como el reanimador de la espiritualidad europea, pero también como irlandés. Yeats, que en otro tiempo había detestado el siglo XVIII, llegó a apreciar y admirar a la Irlanda georgiana, especialmente a Swift, cuya *saeva indignatio* invocaba la «furia» del hombre antiguo, y a Edmund Burke, por la «restauración del orden europeo» (337).

Entre los poetas, Blake y Shelley influyeron en él, a pesar de alguna crítica. A Wordsworth lo considera representativo de la «profunda soledad del alma» que ha «reducido la humanidad, cuando se la mira con objetividad, a unas pocas figuras insignificantes que se perfilan por un momento entre montaña y lago» (*V,* 134). Con mucha frecuencia es «monótono y pesado; en parte porque su sentido moral, al ser una disciplina que él no ha creado, una mera obediencia, carece de elemento teatral» (*Mythologies,* 334). En cuanto al Continente, allí está Balzac, «la única mente moderna que ha hecho una síntesis comparable con la de Dante» (*E,* 269). Yeats admiraba especialmente su *Louis Lambert* y su *Seraphita,* los dos libros que encierran en sus páginas el máximo swedenborgianismo. Pero Yeats considera que *Louis Lambert* es «más o menos materialista» (*EI,* 438) y lamenta que Balzac no conozca ni el idealismo berkeleyano ni «nuestra moderna investigación psicológica» (439, 441), refiriéndose al ocultismo. Poniendo en boca de Balzac unas palabras imaginarias, le hace decir: «Mi *Comédie humaine* curará al mundo de todas las utopías» (468). Balzac lo salvó de «Jacobino y Jacobita» (447), que, al parecer, quería decir, del radicalismo social y del conservadurismo romántico. En 1934, Yeats dice que pertenece a «una generación que retorna solamente a Balzac». Había leído a Tolstoi, Dostoievski y Flaubert veinte años antes, pero no había vuelto a abrir los libros (445).

Se pueden recopilar las opiniones de Yeats sobre muchos escritores de los siglos XIX y XX en las cuales no parece mantenerse la idea de la decadencia de la mente humana. Así, él pensaba que «Inglaterra ha tenido mayor número de buenos poetas desde 1900 hasta el presente que durante cualquier otro período igualmente lar-

go desde el siglo XVII» (*Oxford,* xvi). Pero incluso el *Oxford Book of English Verse,* que en su selección muestra una preferencia frecuentemente idiosincrásica por los amigos, implica un definido tipo de gusto. A Yeats, evidentemente, no le gustaba el nuevo grupo de los años treinta; por razones políticas también: Auden, Spender y Day Lewis. Joyce, Pound y Eliot le parecen nuevos naturalistas que «dejan al hombre indefenso ante las facultades de su propia mente. Uno piensa en *Anna Livia Plurabelle,* de Joyce, en los *Cantos,* de Pound, obras de una sinceridad heroica, y ve al hombre, con sus facultades activas en suspenso, llevando con un dedo el compás del tañido de una campana y del eco que resuena en las profundidades de su propia mente» (*EI,* 405). El arte de Eliot «parece gris, frío, seco» (*Oxford,* xxi). «El peor lenguaje es el de Eliot en todos sus primeros poemas, de cánsina monotonía en su ritmo» (*L,* 846). La opinión de Yeats respecto a Pound resume una larga y ambigua relación. Yeats, en su primera época, había consultado a veces a Pound y había admitido dócilmente sus críticas y sus sugerencias concretas. Pound había sido su secretario durante el invierno de 1914-15 y se reunieron muchas veces a lo largo de los años. Pound fue también quien le dio a conocer el teatro Noh japonés. Pero la opinión de Yeats sobre la poesía de Pound seguía manteniéndose notablemente firme: en 1913 escribió que «la obra de Pound es muy vacilante; frecuentemente, muy mala, si bien, alguna vez, muy interesante. A él le perjudican sus demasiados experimentos» [2]. Más tarde, en la antología del *Oxford,* comenta que en los *Cantos* hay «más estilo que forma» pero que el estilo «se interrumpe constantemente, se rompe, se retuerce para ser no otra cosa que lo directamente opuesto, la obsesión nerviosa, la pesadilla, la confusión tartamudeante»; Pound es un «improvisador brillante» (*Oxford,* xxv, xxvi); Yeats prefería a Bridges, T. Sturge Moore, W. J. Turner y Lady Wellesley. Es sumamente duro con su propia «generación trágica»: Dowson, Lionel Johnson, John Davidson y dos compatriotas irlandeses famosísimos en su tiempo. Shaw, aunque «hombre formidable con un ingenio atlético», está en el campo ene-

migo de la abstracción, de la rectitud lógica. «Hace poco —nos dice Yeats— tuve una pesadilla en la que me perseguía una máquina de coser que repiqueteaba y relucía, pero lo increíble era que la máquina sonreía, sonreía constantemente» (*A,* 188). O, con otra imagen diferente: «Está muy contento por cambiar Narciso y su estanque por una garita de señales ferroviarias por donde pasan constantemente mercancías y viajeros sobre las relucientes vías» (195). Yeats consideraba a Wilde como persona simplemente ingeniosa. Era «esencialmente un hombre de acción, esto es, un escritor por terquedad y por casualidad» (189). Yeats encuentra en Wilde «algo lindo, femenino e insincero» y «mucho de lo que es violento, arbitrario e insolente» (*V,* 150), aunque anteriormente había admitido que Wilde «comprendía su debilidad —la verdadera personalidad era imposible— porque ésa nace en la soledad» (*A,* 195). La poesía de Wilde, con sus defectos victorianos, no pudo impresionar a Yeats, pero éste llegó a hacer excepción con la *Ballad of Reading Gaol* al considerarla como «un gran o casi gran poema» (*Oxford,* vi, vii).

Todas estas opiniones —y los ejemplos podrían multiplicarse tomándolos especialmente de la correspondencia— muestran un gusto elaborado anclado en un concepto de poesía que tiene antiguas raíces y que dio fruto en la práctica de una poesía profundamente integrada con el resurgimiento nacional irlandés y, sin embargo, en contacto con un movimiento universal y afín a él. Me doy cuenta de que, al exponerlo, lo he hecho de un modo más racional, sensato y coherente que cuando estudio los ensayos individuales con sus divagaciones hacia lo oculto o hacia comparaciones meramente caprichosas. Así, en el ensayo central sobre *El simbolismo en la Poesía,* excelente y sutil como es, se nos da a conocer, de repente, que Yeats, en una ocasión, pidió a una

> vidente que preguntara a uno de los dioses, que, según ella creía, estaban allí en sus cuerpos simbólicos, cuáles serían las consecuencias de un trabajo encantador, aunque trivial en apariencia, de un amigo y que la respuesta de la figura fue 'la devastación de los pueblos y el arrollamiento de las ciudades' (*EI,* 158).

La historia, cabe suponer, confirma el mucho alcance de los efectos de la poesía, pero nada puede persuadir a nadie de que el efecto predicho haya sucedido o pueda suceder. Todo el argumento (si lo hay) se viene abajo. Pueden darse buenas razones en contra de la disparatada opinión de Auden: que la poesía y las artes no han cambiado la historia del hombre, pero la afirmación de Yeats, de que el mundo ha cambiado «a causa de algo que un muchacho cantó en Tesalia» (158) continúa siendo una pretensión sin base que la sustente. El propio papel de Yeats, impresionante, como profeta, sabio, filósofo y estadista fracasó en la práctica. Sin embargo, no hay ningún motivo para lamentar el simbolismo de Yeats, como hace Ezra Pound:

> *And Uncle William dawdling around Notre Dame*
> *In search of whatever*
> *paused to admire the symbol*
> *with Notre Dame standing inside it.*
> (*Cantos,* 563; edic. de 1954)

(Y el tío William que deambulaba alrededor de Notre Dame / a la búsqueda de cualquier cosa / se detuvo para admirar el símbolo / con Notre Dame, en pie, en el interior.)

Sin el simbolismo y el concepto fantástico del curso de la Historia no podría existir la poesía de Yeats. Especular sobre qué poesía podría haber escrito Yeats sin sus creencias parece la más vana de las empresas. Lo que permanece son sus poemas, o algunos de ellos, y una defensa de una visión simbolista de la poesía, que él sustrajo de antiguas fuentes, pero apoyada en la impresión causada por el movimiento simbolista contemporáneo de Francia.

## Arthur Symons (1865-1945)

El principal propagandista de los simbolistas franceses en Inglaterra fue Arthur Symons, cuyo libro *The Symbolist Movement in*

*Literature* (1900) estaba dedicado a Yeats. El libro sirvió como fuente de información y estímulo también a T. S. Eliot, como «introducción a sentimientos completamente nuevos, como revelación» (*Sacred Wood* [1920], 4). En 1930, Eliot dijo:

> Yo mismo tengo una deuda grande con Mr. Symons: si no fuera porque había leído su libro no habría sabido nada de Laforgue o de Rimbaud en 1908; probablemente no hubiera comenzado a leer a Verlaine; y si no fuera por haber leído a Verlaine, no habría sabido nada de Corbière. Así es que el libro de Symons es uno de los que han influido en el curso de mi vida (*Criterion,* 9 [1930], 357).

Pero el libro no iba a ser muy estimado como crítica literaria. La introducción comienza con la opinión de Carlyle, que afirma que «bajo un disfraz u otro, [el simbolismo] puede descubrirse en todo gran poeta imaginativo», para continuar luego diciendo que el simbolismo de nuestros días ha «llegado a ser consciente de sí mismo». En contradicción con esto, Symons afirma que, en sus orígenes, Nerval era, sin embargo, inconsciente de ello. Finalmente se contenta con llamar al simbolismo retorno a «la senda que conduce a la belleza eterna a través de cosas bellas» (SM, 4). El simbolismo es «una rebelión contra la exterioridad, contra la retórica, contra una tradición materialista»; es un «esfuerzo por liberar la esencia última, el alma, de todo aquello que existe». Es «una especie de religión». Los ensayos mismos son observaciones elementales, muchas veces biográficas, con citas de poemas, en francés, de Nerval, de Villiers de l'Isle-Adam, de Rimbaud, Verlaine, Laforgue, Mallarmé (del que aparecen traducidos dos poemas y un fragmento en prosa) y Maeterlinck. En la reedición de 1908 añadió Symons un artículo sobre el Huysmans de la última época y en una edición revisada de 1919 incluyó unas pocas y flojas páginas sobre Baudelaire —la más escandalosa omisión en la primera edición— juntamente con ensayos sobre Balzac, Mérimée, Gautier, Flaubert, los Goncourt, Léon Cladel y Zola, que ni siquiera podían pretender ser simbolistas. Entre los ensayos originales, el dedicado

a Verlaine es el más favorable; el dedicado a Rimbaud es todo biografía de segunda mano más una descripción de *Les Voyelles*; el que se refiere a Mallarmé da cuenta de las reuniones de los martes en el piso de este autor y expone con precisión su idea de lenguaje:

> Así, una falta de naturalidad, incluso, en el uso de las palabras, esa aparente falta de naturalidad que proviene de emplear palabras como si nunca hubieran sido empleadas antes, la quimérica búsqueda de la virginidad del lenguaje, no es sino el paradójico signo externo de un máximo descontento aun con lo mejor de su utilidad (70-71).

El breve artículo sobre Laforgue parece más afortunado en la descripción del poeta: su lástima de sí mismo, su risa, «su modo de confundir ironía con lástima» (60); pero muchas veces, incluso en el buen ensayo sobre Verlaine, Symons se permite meras fantasías marginales. Al describir la búsqueda de Verlaine para encontrar la palabra justa, es capaz de decir:

> Verlaine sabe que las palabras son sospechosas, no carecen de malicia y que se resisten a cualquier fuerza con la resistencia impalpable del fuego o el agua. Solamente se las puede coger con astucia o con confianza. Verlaine posee las dos cosas, y las palabras se le convierten en Ariel. Le prestan no solamente esa sumisión del esclavo que prestan a otros, sino toda el alma, y en una servidumbre feliz (48).

Esto era entonces considerado como «crítica creativa», pero parece solamente una evasión de la misión de la crítica, cosa que Symons declara imposible inmediatamente después: «No carece de razón el que no podamos analizar un poema perfecto» (48). Symons dispone de unos pocos instrumentos de crítica: ha leído mucho, está informado y tiene sensibilidad. En sus mejores momentos sabe describir con metáforas e incluso juzgar a un autor en comparación con otros.

Recorrió un largo camino para escribir *The Symbolist Movement.* Había editado a Shakespeare, había escrito un artículo sobre Mistral y había publicado una sobria *Introduction to the Study of Browning* (1886) que fue elogiada por Walter Pater en una revista. En 1889, el joven poeta había estado en París con Havelock Ellis, había escrito un artículo sobre Villiers de l'Isle-Adam, en el que admiraba los *Contes Cruels,* para la revista de Oscar Wilde, *Woman's World,* y se había erigido, después de otras dos visitas a París, en paladín de K.-J. Huysmans y de Verlaine. Los artículos sobre Verlaine y las traducciones de sus versos le llevaron a establecer también contactos con el poeta, que, entonces, estaba sin un céntimo y daban ganas de ayudarle. A través de la labor de Symons, Verlaine pudo dar conferencias en Londres y Oxford y traerse a París unos honorarios sustanciales. En 1893 escribió Symons un artículo, *Movimiento decadente en la Literatura,* en el que el simbolismo y el impresionismo eran considerados etiquetas alternativas. Symons prefería entonces la decadencia y la defendía frente a las acusaciones usuales, alegando que decadencia no significaba infamia ni corrupción, sino «intensa timidez», «ultrasutilizante refinamiento del refinamiento» (*Dramatis Personae,* 97). En el artículo sobre Verlaine, de 1891, Symons se había referido a la «pequeña y trastornada escuela de *simbolistas*», y en el artículo sobre la decadencia habla de la «jerga» de Mallarmé calificándola de «massacre» (*Ibid.,* 109). Se necesitó tiempo y la influencia de Yeats, su amigo del Rhymers' Club, para convertirlo al simbolismo. Yeats, a su vez, aprendió algo acerca de los poetas franceses a través de Symons (véase su *Autobiography,* antes mencionada, 213-14), con quien estuvo en París en 1894 y en su compañía vio el *Axël* y conoció a Verlaine y a Mallarmé. Pero Yeats sabía poco francés y no necesitaba convertirse al simbolismo. Symons lo necesitaba pero, después de todo, sin mucho entusiasmo. No se puede dudar de su apasionamiento por los poetas franceses, pero, como él mismo dice en la dedicatoria a Yeats, su vuelta al misticismo «será probablemente una sorpresa para muchos. No le sorprenderá a Vd. porque me

ha visto ir encontrando poco a poco mi camino, con incertidumbre, pero inevitablemente, en la dirección que, para Vd., ha sido siempre el camino natural» (*SM,* xx). Pero Symons seguramente no recorrió todo el camino, lo que puede ser una prueba de su buen sentido y sus firmes vínculos con sus primeros maestros: Swinburne, Pater y, también, W. E. Henley, a quien elogiaba, con rara frecuencia, como el primer pionero de la «Modernidad en el verso» (*Studies in Two Literatures,* en las *Collected Works,* 8, 44 y ss.).

*The Symbolist Movement in Literature* es el único libro de Symons que todavía se recuerda. Esto es algo injusto, porque ha sido prolífico escribiendo sobre casi todas las figuras de la literatura inglesa y francesa del siglo xix y principios del xx, muchas veces, dentro de los límites de sus recursos, con perspicacia y con sentido crítico. El ensayo sobre Donne (1899), por ejemplo, retrata bien la cualidad de su pasión: «Es un éxtasis en el que la mente es suprema, un éxtasis razonable, y, sin embargo, llevado a un grado de auténtica violencia» (*Figures of Several Centuries,* 97). A George Meredith lo describe con agudeza como poeta y la apreciación que hace de *To the Unknown Eros,* de Coventry Patmore, es desacostumbrada si la comparamos con la actitud crítica hacia Francis Thompson. Su obra es un «esplendor de andrajos y remiendos, una auténtica mascarada de anarquía» (*Studies in Two Literatures,* 79), un banquete de Trimalción, «la profusión hasta el colmo, la prodigalidad jactanciosa que llega al exceso; y, a diferencia de Trimalción, no puede decirse de él *Omnia domi nascuntur*» (*Ibid.,* 82). Hay, sin embargo, un libro que a mí me parece inmerecidamente olvidado: *The Romantic Movement in English Poetry* (1909). Tiene, hay que admitirlo, un esquema desafortunado. Solamente están incluidos en él autores que nacieron en el siglo xviii y murieron en el xix, y los ensayos referentes a ellos están ordenados cronológicamente según las fechas de nacimiento, intercalando breves fragmentos, a veces ingeniosos, de un párrafo o dos, que tratan desde John Home (1722-1808) hasta Thomas Hood (1799-1845), entre sustanciales ensayos sobre Blake, Wordsworth, Coleridge, Landor,

Byron, Shelley y Keats. La introducción trata con torpeza la cuestión de la naturaleza de la poesía, la naturaleza del romanticismo, y llega a la conclusión de que «la poesía se entendía como confesión personal, como evocación o como 'un instante hecho eternidad'», lo cual no encaja del todo con la opinión de que «se llegó a caer en la cuenta de que el fin de la poesía era ser poesía» (*RM,* 20). Pero esta insistencia en la idea de 'la poesía por la poesía' permite a Symons ignorar los orígenes, las fuentes, el desarrollo histórico (rechaza expresamente a Courthope y a Brunetière [10]) y defender un modelo del momento poético, de magia, de intensidad. Ello le proporciona criterio para condenar a todo el siglo XVIII como interrupción de la gran tradición imaginativa de la poesía inglesa y lanzarse violentamente sobre Scott, Southey y cualquier otro al que él considera que escribe retórica versificada, didáctica, narraciones, o que demuestra mero arte descriptivo o agudeza satírica. Sin embargo, Symons trata con gran comprensión a John Clare (su descubrimiento) y a George Crabbe, aunque se lamenta: «Qué extraño engaño el que la verdad sin belleza pueda tener algún lugar en el arte» (60).

Los ensayos sobre los principales poetas abundan en formulaciones asombrosas que pudieran ser injustas o parciales, pero que, frecuentemente, dan en el clavo. A Blake, sobre el que Symons escribió un libro (1907) sorprendentemente discreto en sus comentarios y que hace de él más un nietzscheano que un místico, lo describe como quien escribe «poesía de la mente, abstracta en sustancia». «No hay hombres ni mujeres en el mundo de la poesía de Blake, solamente instintos primitivos y energía de la imaginación» (*RM,* 42). A Wordsworth lo ve como dividido entre sus dos voces: o profetizando en lenguaje divino o farfullando como un tonto de pueblo (80). Lo critica por su incapacidad de distinguir entre «capricho e intuición» (78). La poesía de Coleridge, según él, llega a la cumbre con *Kubla Khan,* que a Symons le parece un poema parecido a los de Mallarmé en su «técnica de ensueño» (140). Symons intenta luego el retrato psicológico hablando de la «sensibilidad desapa-

sionada» de Coleridge, del «derrame, gota a gota, de sentimientos atascados, una especie de gotera moral» (124), reflexionando de modo adverso sobre su «retórica de humildad» (125) mientras pone por las nubes la crítica literaria. El ensayo sobre Byron es —considerando el modelo de «magia» profesado por Symons— sorprendentemente favorable en su insistencia en la sinceridad del poeta, en su pura y desnuda humanidad, aunque Symons se lamenta de la «falta de atmósfera» y la «falta de 'visión interior'» (248). A Shelley lo exalta como poeta lírico. Desprecia, sin embargo, su mensaje: «No nos enseña nada, no nos lleva a ninguna parte, pero grita y vuela alrededor de nosotros como un ave marina» (281). Y a Keats lo pinta como un «animal natural al que nunca le ha susurrado nada la sensación de pecado» (304). A Symons le parece un «precursor de 'el arte por el arte'» (306). Carece de estructura intelectual; no le preocupa su alma ni el significado del universo (303, 311). La meditación no le proporciona visión interior alguna (313). Symons da mucha importancia a su impersonalidad, pasividad y objetividad: «Se puede alcanzar el punto de vista de Shelley o de Wordsworth, pero Keats únicamente tiene el punto de vista de la luz del sol» (314). Esto suena como la interpretación aceptada con anterioridad a la moderna revaluacion: antes del *Keats* de Middleton Morris, que describe la lucha del alma del poeta, o antes de que Shelley fuera elegido por los socialistas, por no mencionar las explicaciones que dieron Foster Damon o Northrop Frye descifrando los Libros Proféticos de Blake o la nueva impresión que produjo la visión apocalíptica de Wordsworth explicado por Geoffrey Hartman. Pero en los tiempos de Symons aquellas palabras tenían su mérito. Incluso podría decirse que el libro es la última muestra destacada de crítica metafórica dominada por un concepto de poesía como momento apasionado. La crítica mediante la metáfora tiene una larga tradición en Inglaterra desde Hazlitt y Lamb. Tiene una función genuina, en tanto que el método logre su objetivo de describir y evaluar caracteres. En Symons esto ocurre así casi siempre, pero a veces se le escapa de las manos. Así, al tratar de la poesía

de Landor, dice que «está impregnada de un perfume, como si hubiera estado almacenada durante siglos entre especias en cofres de cedro». Aquí intercala una cita:

> *We are what suns and winds and waters make us*
>
> (Somos lo que los soles y los vientos y las aguas hacen de nosotros)

y nos dice: «Tendido en la playa he leído las *Helénicas,* en días cálidos y de calma, sin oír nada salvo la monótona repetición de las olas a mis pies, y no me ha parecido que desafinaran» (179). En la mismísima página siguiente se nos dice que las *Helénicas* «están todas talladas en bajorrelieve; se puede tocar su superficie pero no pasear a su alrededor... Parecen obra de Flaxman antes que de escultura griega», etc., etc. Analizado con seriedad, Symons nos ha dicho que la poesía de Landor se viste de una antigua tradición, que el verso de las *Helénicas* es monótono y que la obra tiene algo de la rigidez, de la sobriedad de las formas y de la falta de color características de Flaxman. Pero Symons no puede decirlo francamente y tiene que dejar volar su preciosa y estrecha imaginación y mostrar su refinado estilo.

T. S. Eliot, al distinguir a Symons como crítico impresionista cuya fascinante poesía «inundaba su prosa crítica» (*Sacred Wood* [1920], 3), se refería a un único libro, malo y reciente, *Studies in Elizabethan Drama* (1919). El vapuleo que propinó Eliot a la traducción que hizo Symons de Baudelaire («Baudelaire en nuestro tiempo», en *For Lancelot Andrews* [1928], 86-99) ayudó a relegarlo al olvido. Pero tanto los *Studies in Elizabethan Drama* como las traducciones de Baudelaire son obras escritas después de que Symons se hubo recobrado parcialmente de una depresión nerviosa que sufrió en 1908. Toda su obra posterior no solamente es deshilvanada y, muchas veces, incoherente, sino que está desvirtuada por obsesiones que hay que calificar de patológicas. Así, a Baudelaire lo describe con palabras de una crueldad satánica y hasta ve a Conrad

> parecido a una araña que alarga sus tentáculos en la obscuridad... En el centro de su tela se asienta un elemental sarcasmo discutiendo los asuntos humanos con una fiereza tranquila y cínica... Detrás de ese sarcasmo se esconde alguna influencia espantosa, algún demonio poderoso, invisible, venenoso, irresistible que engendra el mal para su propio deleite (*Dramatis Personae,* 1-2).

No puede extrañar que el apacible Conrad protestara:

> Yo no sabía que tuviera un 'corazón de tinieblas' y un 'alma ilegítima... Yo no sabía que la crueldad fuera mi deleite y que derramar sangre fuera mi obsesión (carta de agosto de 1908, citada por Lhombreaud en *Arthur Symons,* 232);

pero lo perdonó y llegó a ser su amigo y vecino en el Kent rural donde Symons murió, en 1945, a la edad de ochenta años, habiendo sobrevivido largamente a su fama.

## George Moore (1852-1933)

George Moore, en sus primeras obras, mostró, antes que Symons, interés por los simbolistas franceses. Moore había llegado a París, procedente de Irlanda, en 1873 y vivió allí hasta 1880 intentando, al principio, convertirse en un pintor y uniéndose, más tarde, a la actualidad de la vida literaria francesa, de la que dio cuenta, con audacia y entusiasmo, en *Confessions of a Young Man* (1888). En esta obra y en artículos reunidos en *Impressions and Opinions* (1891), daba detalles, de un modo superficial y muchas veces con bastante desconocimiento, de los nuevos poetas franceses. Moore fue el primero que contó en inglés la leyenda de la vida de Rimbaud y el primero en describir a Laforgue, «este Watteau del *café-concert*» [1]. Despreció la poesía de Mallarmé calificándola de «aberraciones de una mente refinada», aunque admiraba al hombre. Sus poetas favoritos eran Gautier y Verlaine. Se adhirió a la opinión

de disgusto que en aquel tiempo provocaba Hugo y su manera de tratar a Dios: «cogido de su brazo lo pasea alegremente por todo el universo». El contraste entre la poesía espiritual y musical de Verlaine y la vida que llevaba llamaba la atención de Moore, porque él había conocido a Verlaine en la miseria de sus últimos días (*CYM,* 340, 350; *Letters from George Moore to Edouard Dujardin* [1929]; «A Great Poet», en *IO,* 85-94). Había llegado a ser amigo y corresponsal de Edouard Dujardin y mostró cierta comprensión hacia las teorías simbolistas, si bien sus primeras novelas son más bien naturalistas y del estilo de Zola en cuanto a asuntos y técnica.

Moore regresó a su Irlanda natal en 1901 y tomó parte en la creación de un drama irlandés; pero fue reclutado tarde para la causa del Renacimiento literario irlandés y nunca se convirtió por completo. Pensaba más bien, como Joyce, que «un irlandés tiene que escapar de Irlanda si quiere ser él mismo» (*Hail and Farewell,* Ed. Carra, 1, viii). La empresa irlandesa fue un fracaso: Moore se peleó con Yeats acerca de una colaboración dramática. La jactancia, maliciosamente satírica, e incluso abusiva, de su relato de los años pasados en Irlanda, en *Hail and Farewell* (5 tomos, 1911-14), confirman esta idea.

Tan sólo en las últimas obras de Moore se puede encontrar algo que pueda llamarse crítica. *An Anthology of Pure Poetry* (1924) se apoya en una teoría definida que se expone con detalle en el prefacio y en un diálogo de las *Conversations in Ebury Street* (1924). Poesía pura es poesía libre de pensamientos, de ideas, de preceptos morales, de propaganda; está libre de emociones personales, es una poesía de cosas, no de sentimientos. «El poeta crea fuera de su propia personalidad». Moore se lamenta de que el arte moderno «carece de inocencia de visión». Admira *La Tulipe* de Gautier porque no «está arruinada con la tara subjetiva» que él encuentra incluso en la *Oda al Otoño* de Keats (*CES,* 223, 230; *APP,* 20; Moore, equivocadamente, menciona el *Soneto al Otoño* (!) de Keats). Los cantos de Shakespeare, algunas piezas líricas isabelinas de Campion, Ben Jonson, Herrick y otros, mucho de lo de la primera épo-

ca de Blake, de *Kubla Khan,* algunos de los poemas de Shelley, tales como el *Himno a Pan* y *La nube*; *Mariana* y *La Dama de Shalott,* de Tennyson, mucho de Poe y varias piezas de Morris cumplen con este ideal y están incluidos en la antología. Pero nada de Wordsworth satisface los requisitos, excepto *El pardillo verde.* En cuanto al soneto sobre el puente de Westminster, no pudo Moore escapar de la «sospecha de que no fue la bella imagen de la ciudad sobresaliendo por encima del río al amanecer lo que hizo detenerse al poeta, sino la esperanza de que podría una vez más percibir un alma en la naturaleza». El poema «cabe bajo el apartado de proselitismo en la poesía» (*APP,* 30-31, 19-20). El argumento y el criterio central de Moore tienen sentido, y el concepto de poesía «pura» parece tan válido como el del Abbé Bremond, que la identificaba con la oración; o como el ideal intelectual y austero de Valéry. Pero Moore difícilmente pudo haber entendido la *Ninfa lamentando la muerte de su fauno,* de Marvell, cuando la incluyó en su colección. Moore no quiere descripciones sino imágenes, claridad pictórica, el mundo visual que él iba buscando como novelista y crítico de la novela.

En su primera época, a Moore le impresionó profundamente Zola. Su primera novela, *A Modern Lover* (1883), es una torpe imitación del maestro [2]. Pero Moore se enteró pronto de las limitaciones de Zola y de sus métodos (véase *Mis impresiones de Zola, IO,* 66-84 y *CYM,* 364, 380). Prefería el realismo imaginativo de Balzac y Turgenev. Moore encuentra «más sabiduría y más divina imaginación en Balzac que en cualquier otro escritor», incluyendo a Shakespeare, y ve bien su preocupación histórica, su capacidad de contrastar y oponer su propio tiempo al inmediato pasado» [3]. Turgenev le atraía de una forma más inmediata aún, aunque Moore admitía la diferencia entre «el fuego y la explosión de Balzac» y una «inconsistencia, una irritante reserva» en Turgenev. Moore admiraba mucho los cuentos por «su brusquedad y libertad de psicología» y trató de imitarlos en sus narraciones irlandesas, *The Untilled Field* (1903). Supo contrastar fácilmente entre la novela analí-

tica de Occidente y el cuento sencillo del Este, del cual pensaba que Turgenev era el representante. Moore conoce el método de Turgenev: inspirarse en modelos de su propia experiencia y de la vida real. Y observa con perspicacia que Turgenev no siempre entiende a sus modelos: Bazarov resultaba opaco a su propio autor. Por eso Moore prefería *Virginia Soil* a *Padres e hijos* (*IO,* 47, 60, 63-64, 58).

Estos primeros juicios sobre novelistas están expuestos con detalle en los últimos libros, *Avowals* y *Conversations in Ebury Street.* Moore se había liberado de los amaneramientos de los años noventa y reconocía que *Impressions and Opinions* era un libro de «excéntricos y excentricidades», carente de toda unidad de tema y de lenguaje (*CES,* 36, 95). Pero en los nuevos libros, con su estilo libre de conversaciones simuladas, comenzó Moore a permitirse peores vicios que mera excentricidad. Formula prejuicios violentos, se empeña en complicados juegos de pretender o jactarse de ignorancia, desprecia casi por completo toda la obra de novelistas rivales y se contradice descaradamente o cambia de opinión en unas pocas páginas. Se le puede coger en extravagantes malabarismos con las opiniones. Así, en un ensayo sobre Turgenev, en la *Fortnightly Review* (n.° 48 [1888], 239), dice: «A Tolstoi no lo he leído, pero no es otra cosa que Gaboriau (un antiguo autor de novelas policíacas) con salsa psicológica y ésta de inferior calidad», reproduciendo una ocurrencia acerca de Dostoievski y que, atribuida a Zola, publicó Téodor de Wyzewa en la *Revue Indépendante* (enero, 1887). Sin embargo, Moore escribió, en 1894, una introducción elogiosa a una traducción de *Pobre gente,* de Dostoievski, con frontispicio de Aubrey Breardsley. En ella confiesa haber escrito una vez, de *Crimen y Castigo,* que era «Gaboriau con salsa psicológica» y se excusa diciendo: «El deseo de ser gracioso me llevó a decir frases de las que luego me arrepentí». No obstante, lo dicho no le parece «totalmente injustificado». Elogia *Pobre gente,* pero no puede ser tan perfecta como Turgenev, porque Turgenev es «el más grande artista desde la antigüedad» (prefacio). A los competidores de Turgenev

y de Balzac los degrada de modo sistemático. Nos dice que *Madame Bovary* no está tan bien escrita como *Eugénie Grandet*. A Moore le gustaría poder explicar «la rígida y paralizada narración, las frases cortas, ensartadas como un pollo en el asador, con el inevitable adjetivo en el centro de cada una». Él no puede entender la «extraña creencia en palabras inevitables». Pero Flaubert es aún mejor que Zola, que Daudet y que los Goncourt (*A,* 235-37). Tampoco le gusta a Moore Tolstoi por su «temperamento desagradable», como «bestia salvaje que fuerza los barrotes tratando de escaparse de su animalidad». De Tolstoi le repele la «blanca luz destellante, cruda y desagradable» (*A,* 144, 132; *ES,* 13).

Los comentarios sobre la novela inglesa tienden también a una violencia exagerada en la expresión y al desprecio fácil. Desde que *Tom Jones* es un «libro completamente vacío, sin ninguna clase de sensibilidad mental o física», no puede extrañar que Moore admire más bien a Sterne. «*The sentimental Journey* evoca la antigüedad quizás más que ningún otro libro del mundo moderno», algo como *Daphnis and Chloe* (*A,* 18, 21-23). Juzga injustamente a Scott por una página inadecuada de *Waverley* que le parece que procede de una revista para criadas (33). El rechazo de la «vil tradición inglesa de que el humor es una cualidad en las letras» le permite admirar el talento natural espontáneo de Dickens y lamentar sin embargo el que lo malgaste (79-81). Parece poco amable hablar de la «mente pobre y arenosa» de Thackeray (83) y burlarse de George Eliot en un cambio de impresiones con John Freeman deliberadamente frívolo, aunque Moore admita que *The Mill on the Floss* es «una narración bien modulada». «George Eliot construía bien y con solidez, su prosa es rica y bien equilibrada. Pero estas cualidades no bastaron para salvarla del torrente arrollador y burbujeante del tiempo; sus libros se han ido abajo como el molino», juicio que bien puede haber sido cierto en los años veinte, pero que ha sido desmentido por el resurgimiento de la autora, mientras que la propia ficción de Moore sí que parece haberse venido abajo como el molino (*CES,* 97-101).

A veces, sin embargo, Moore combina el análisis satírico y la severidad del examen con un cierto nivel de probabilidad de que sea coherente y bien escrito, y se las arregla para convencer al lector o, al menos, entretenerlo con citas adecuadas y reproducciones hábiles y tendenciosas. Moore no puede dejar de ridiculizar *Jane Eyre* (*A,* 68 ss.) y es brillantemente divertido a costa de Hardy y su «mal construido melodrama, escrito sin vigor y con mala gramática». Nos vuelve a contar una absurda historia tomada de *A group of Noble Dames* con un efecto desconsolador (*CES,* 135, 122 ss.). Moore también persiguió a Henry James con su ingenio mordaz. Aunque lo admiraba como «crítico extraordinariamente capaz», lamentaba su «falta de instinto humano». «Confundía con psicología lo que no eran más que comentarios triviales acerca de hombres y mujeres». Se pierde en detalles insignificantes, en «considerar la importancia de si una mujer debería aceptar o rechazar una taza de té», en caminar errante por un «desierto de cláusulas calificativas», en «soltar una jauría de perros raposeros para cazar una rata». El beso de *Portrait of a Lady* es «uno de los peores de la literatura, y proclama el hecho de que James sabe muy poco de besos y que no le interesan» (*A,* 186-87). Sin embargo, Moore no es simplemente poco generoso con sus rivales o insensible a lo que sabe a romanticismo. Elogia con ardor a Hawthorne y *The House of Seven Gables* (95 ss.). Conserva algo de sus primeros entusiasmos incluso cuando ellos no se mostraban conformes con su intención novelística: la admiración hacia Pater, «escritor más grande que Flaubert», que «resucitó de entre los muertos la lengua inglesa», y hacia Landor, a quien coloca por encima de Shakespeare, continúa sin mengua (198, 180; *CES,* 96). *Imaginary Conversations* constituyen el modelo para los diálogos de *Avowals* y *Conversations in Ebury Street,* en los que Edmund Gosse, Walter De La Mare, John Freeman y otros participan de un modo más bien pasivo. Los últimos libros de Moore son mucho más ligeros, más volátiles, mucho menos estudiados que los diálogos de Landor. Hay un abismo entre el imperioso y doctrinario Landor y el malicioso Moore, que

confía solamente en su sensibilidad, «juicio por los sentidos», que él compara con los «caprichos de la carne» y las «afinidades sexuales». Poco después de que Anatole France hubo formulado el credo de los impresionistas, Moore estaba diciendo que la crítica era «la historia del alma del crítico» (*CYM,* 367-68; *IO,* 43, en un artículo sobre Balzac [1889]; el prefacio de *La Vie Littéraire* data de 1888).

## Capítulo II

# CRÍTICOS ACADÉMICOS

En los comienzos del siglo xx, la crítica encontró un hogar en las Universidades. Los críticos eran catedráticos; más bien, los catedráticos se convirtieron en críticos y la crítica llegó a ser objeto de enseñanza. Es discutible si esta evolución ha sido buena para la causa de la crítica en abstracto, pero tanto en Gran Bretaña como en los Estados Unidos muchos críticos se *han* vuelto «académicos» y sienten intensamente que son diferentes de los periodistas. El hombre de letras que combinaba la enseñanza con el periodismo casi ha desaparecido. Middleton Murry y Edmund Wilson son excepciones que confirman la regla.

La incorporación de la crítica a las universidades fue un proceso lento. Se podría alegar que Hugh Blair, que en 1762 llegó a ser el primer catedrático de Retórica y Bellas Letras en la Universidad de Edimburgo, era un crítico, y que Thomas Warton, autor de la primera *History of English Poetry* (1774-81), miembro del Consejo del Trinity College, de Oxford, tenía algo de crítico. Pero ninguno de los críticos importantes de los primeros tiempos del siglo xix enseñó en una universidad; ni Coleridge ni Hazlitt, ni Macaulay ni Carlyle ni De Quincey, ni siquiera el erudito historiador de la literatura europea, Henry Hallam, que era abogado. La situación cambió lentamente en la segunda mitad del siglo. Matthew Arnold

fue elegido catedrático de Poesía de Oxford en 1857. Fue el primero que enseñó en inglés en esa venerable cátedra fundada en 1704. Arnold ejerció durante diez años, dando unas pocas clases cada año. Sin embargo, dos libros: *On Translating Homer* (1861) y *On the Study of Celtic Literature* (1867) proceden de sus clases, aunque la principal crítica literaria de Arnold iba destinada a las revistas. Swinburne, John Addington Symonds, Walter Bagehot y Leslie Stephen (que al principio había renunciado a ambiciones académicas) no tenían relaciones con una universidad. Solamente Walter Pater era miembro del Brasenose College, en Oxford, persona retraída y tímida cuya repercusión no surgió de sus enseñanzas sino de la difusión de sus escritos.

La enseñanza de la literatura inglesa se extendió ampliamente en el siglo XIX pero, desde luego, no fue necesariamente conveniente para la causa de la crítica. El University College, de Londres, tenía su catedrático de Lengua y Literatura Inglesas desde 1828, pero el reverendo Thomas Dale era más bien un predicador moralista laico. Henry Morley (1822-94), que enseñó en la misma institución desde 1865 a 1885, era un estimado biógrafo que concebía la literatura como una «encarnación de la vida religiosa de Inglaterra», como una colección de pasajes que elevan el espíritu. Fuera de la universidad se llevó a cabo un estudio técnico literario. F. J. Furnivall (1825-1910), secretario de la Sociedad Filológica, fundó la New Shakespeare Society, la Early English Text Society y muchas otras semejantes. Comenzaron a incorporarse a las universidades auténticos eruditos. A. W. Ward (1837-1924) empezó a enseñar en Manchester en 1866 y David Masson (1822-1907), autor de la monumental *Life of Milton,* ocupó durante treinta años (1865-1895) la cátedra que primeramente había ocupado Blair. De este modo, la enseñanza de la Literatura Inglesa significó tanto historia literaria auténtica de la antigüedad (Ward expuso lo que él llamaba *Realpolitik* y escribió una *History of Dramatic Literature* puramente superficial) como comentario no sistemático sobre hombres y libros, muchas veces sermoneador y exagerado. El cambio

llegó con la designación de George Saintsbury, en 1895, para la cátedra de Retórica y Bellas Letras de Edimburgo. Decidido defensor de la crítica, crítico sincero y, posteriormente, el primer historiador de la Crítica, encontró un tornavoz en el ámbito académico. Más modestamente, Edward Dowden (1842-1913), en el Trinity College de Dublín, había manifestado interés crítico incluso mayor que el desarrollado en su obra tan conocida, *Shakspere* (1875); A. C. Bradley comenzó en 1882 como catedrático de Literatura e Historia Moderna en el University College de Liverpool, y W. P. Ker, que sucedió a Morley en 1889 en el University College de Londres, fue algo más que un docto medievalista.

Oxford y Cambridge fueron las que más tiempo resistieron. En Oxford se estableció una Facultad de Lengua Inglesa, en 1894, que para el examen final exigía una prueba «crítica». Pero cuando en 1885 se instituyó la cátedra Merton de Lengua y Literatura Inglesas, fue designado A. S. Napier, filólogo sin ningún interés literario, aunque la habían solicitado Saintsbury, Bradley, Dowden y J. Churton Collins. Collins (1848-1908), que había publicado algunas ediciones de Cyril Tourneur, Lord Herbert de Cherbury y Milton, no admitió el rechazo sin rechistar y emprendió una despiadada campaña en favor de la enseñanza de la literatura inglesa divorciada de lo que él consideraba vergonzosa sumisión a la filología. Abogaba por un estudio de la literatura inglesa en íntima relación con sus antecedentes en la antigüedad y pedía la observancia de normas de veracidad que él mismo aplicó en las críticas, muchas veces insidiosas, hechas a Gosse, Saintsbury y otras lumbreras de la época (véase *Ephemera Critica,* 1901). Aunque los efectos directos de su propósito fueron mínimos (porque Collins violaba el código ordinario de los buenos modales), a él le sirvió para reconocer exactamente quiénes eran los enemigos de la enseñanza de la literatura inglesa. Por un lado estaban los partidarios de una educación puramente clásica, los cuales, no sin razón, temían por la vida de sus asignaturas y preveían el estudio de la literatura moderna del diletantismo («charlas sobre Shelley»); y estaban también los investiga-

dores de filología germánica, interesados únicamente en el anglosajón y la historia de los cambios lingüísticos. De modo que las esperanzas respecto a los estudios del inglés estaban en la imitación de los métodos y normas de la filología clásica. La crítica de textos, las ediciones anotadas, los comentarios y la investigación en archivos de la Public Record Office iban a constituir el inglés como disciplina en el sistema de enseñanza. Desde entonces ha proliferado una enorme actividad de esta clase dentro y fuera de las universidades. A pesar de la mucha pedantería, cuenta con muchos logros en su haber. Su historia queda fuera del alcance de este libro.

### WALTER RALEIGH (1861-1922) Y ARTHUR QUILLER-COUCH (1863-1944)

Los estudios de la lengua inglesa podrían haberse desarrollado de un modo pacífico a lo largo de esta línea de investigación histórica pero, sorprendentemente, la cátedra Merton se dividió, en 1904, entre Lengua Inglesa y Literatura Inglesa y Walter Raleigh fue invitado a que ocupara la nueva plaza. Cuando quedó vacante la cátedra Eduardo VII de Literatura Inglesa, recientemente establecida en la Universidad de Cambridge por el fallecimiento inesperado de su primer titular A. V. Verrall (1851-1912), se incorporó a ella, procedente de Cornualles, un erudito en inglés clásico que impartía cursos sobre Dryden: Sir Arthur Quiller-Couch, afamado novelista conocido por su celo en la causa del partido liberal. Ambos hombres, aunque muy diferentes en temperamento y en su aspecto exterior, compartieron una actitud de condescendencia hacia la enseñanza técnica y de desprecio o, al menos, recelo frente a una teoría y una crítica que fuera más allá de la «apreciación» y el «arte de elogiar». Ellos establecieron lo que, en palabras de Max Weber, casi podríamos llamar un «tipo ideal»: el profesor al que le inquieta la asignatura, censura la crítica literaria y sin embargo manifiesta sentir un verdadero placer en la literatura al recitar y al comentar

los autores que admira. Teme profundamente que lo acusen de pedantería, oculta su saber quitándole importancia o haciendo chistes extravagantes y sin embargo está orgulloso de ser todo un señor, una persona de clase, un caballero, por derecho y por sus ideas. Todas sus obras tratan de personajes del pasado bien conocidos; cuando se tiene que enfrentar al desafío de lo nuevo, trata de evitarlo despectivamente con burlas y sarcasmos. Las *Letters* de Raleigh revelan una crudeza de sentimientos y de expresión que nadie hubiera esperado del antiguo esteta que escribió un precioso librito sobre estilo (1897). Sus cartas muestran su desprecio por la crítica: «El eunuco fue el primer crítico moderno» (*Style,* 1, 220). «La admiración crítica por lo que otro ha escrito es una emoción para solteronas. Shakespeare no lo deseó. Jerome K. Jerome es, de algún modo, un escritor más decente que Brunetière o Saintsbury o cualquiera de los que se dicen críticos. Engendra a sus propias mocosas criaturas y no se pone a gimotear sobre los amores de otros. Si escribo una autobiografía, tendrá por título *Confesiones de un rufián*» (1, 268-69). «Nunca me preocupé de una literatura como ésa... para mí, el crítico erudito es una bestia» (2, 239). El desamparo y el sentimentalismo acompañan al desprecio que dedica Raleigh a la crítica cuando, por ejemplo, elogia a Christina Rossetti como el mejor poeta vivo entonces. «Lo único que Christina me hace desear es llorar, no enseñar» (1, 164). Las cartas están plagadas de juicios impertinentes y groseros: Browning es un «cerdo educado, interesante y progresista» (1, 164); Zola e Ibsen son «cerdos modernos» (1, 215); Macaulay es el «mono de Dios, me apesta en la nariz. Barato, vano, pobre, ruidoso, ciego» (2, 279). Raleigh da rienda suelta a sus prejuicios: «En Brandes no hay nada; es un judío continental vendedor de cultura» (2, 281). Incluso Matthew Arnold tiene que haber sido judío. «Lo sé, por su cara y por sus escritos. Mi ensayo es sobre el judío culto» (2, 383). Sin embargo, siempre es injusto juzgar a nadie por sus cartas ocasionales reunidas por la devoción de una viuda o un alumno. Un escritor debería ser juzgado por sus declaraciones formales y en esto tiene Raleigh

mucho más acierto. A pesar de su pretensión de «amateurismo» tenía una considerable variedad de conocimientos. La introducción a la traducción del *Cortegiano* de Castiglione, hecha por Sir Thomas Hoby (1900) y cuyo ideal de caballero erudito pulsó una cuerda de amabilidad en su mente, es más que acertada y los *Six Essays on Johnson* (1910) constituyeron, para su tiempo, una incursión para rescatar a Johnson de Boswell y Macaulay, para considerarlo como el representante típico del inglés, como moralista y crítico y no como mero oráculo fanfarrón.

Los libros *The English Novel* (1894), *Milton* (1900), *Wordsworth* (1903) y *Shakespeare* (1907) son, claramente, introducciones que contienen, dentro de un área limitada, no sólo mucha información y descripción sino algo de crítica sensata, aunque escasa en profundidad. *The English Novel* bosqueja su historia desde los primeros tiempos hasta la aparición de *Waverley*. Dedica la mayor atención a Fielding y a Jane Austen, mientras que de Richardson y Sterne hace una crítica formularia: «Los personajes de Richardson viven en una habitación de enfermo pero suelen morir al aire libre» (160). A Sterne lo censura por «la intrusión, poco artística, del mismo autor y de sus propios sentimientos en una escena que podría ser suficientemente patética, si no estuviera estropeada por su timidez» (198). El libro *Milton* comenta la postura romántica del poeta al estar de la parte del diablo. En *Wordsworth,* elaborado alrededor de los consabidos tópicos Revolución Francesa, Coleridge, Dicción poética, Naturaleza, se llega a la conclusión de que el poeta estudiado era un «auténtico visionario» (213). *Shakespeare* es bueno como demoledor de supersticiones; se concentra hábilmente sobre tópicos esenciales y es más claro que Bradley al distinguir entre ficción y realidad. Raleigh ve, por ejemplo, que no hay ningún motivo para reprender a Cordelia por su obstinación. «Si Cordelia hubiera sido de una ternura y de un tacto perfectos, no habría habido drama» (135). Es un personaje inventado para la situación. Raleigh no puede dejar de aludir a Bradley cuando se queja de los críticos, que no piensan en el hecho de que algunos personajes no «tienen una

existencia plena e independiente; se les ve solamente en un aspecto limitado». Los críticos insisten equivocadamente en «terminar sus esbozos por él» (135). Gran parte del libro es trivial: el énfasis que se pone en la ironía y la objetividad de Shakespeare es exagerado, pero las discusiones particulares, tales como la larguísima de la *Measure for Measure,* son agudas, aun cuando ésta elude cuestiones morales provocadas por el desenlace. Raleigh era un producto del imperialismo entusiasta de W. E. Henley. Los hombres de acción, tales como los viajeros de la época isabelina, de los que escribió con simpatía, constituyeron su ideal. Durante la Primera Guerra Mundial se dedicó a escribir una historia de la Fuerza Aérea británica. Un primer volumen, *The War in the Air,* se publicó en 1922, pero antes de que pudiera concluir la historia, Raleigh murió de una fiebre que contrajo en una misión de servicio a Bagdad.

Quiller-Couch era un alma mucho más bondadosa. Escribió novelas de aventuras en la misma línea de R. L. Stevenson, pero no libro alguno que pudiera considerarse de crítica propiamente dicho. Reunió sus lecciones en muchos volúmenes (por ejemplo: *On the Art of Writing, Studies in Literature, On the Art of Reading, The Poet as Citizen*) y con el *Oxford Book of English Verse,* con las obras por él seleccionadas, influyó amplia y profundamente en la afición por la poesía. Quiller-Couch comparte con Raleig su aversión a la crítica. En su lección inaugural (1912) promete evitar toda «definición y teoría generales» (*AW,* 18). En una lección, *Sobre los términos 'clásico' y 'romántico'* (*SL,* 1, 76), Quiller-Couch ridiculiza éstos y otros semejantes. «Shakespeare, Milton, Shelley no escribieron 'clasicismo' ni 'romanticismo'; ellos escribieron *Hamlet, Lycidas,* y *The Cenci.*» «Caballeros —exhorta a su auditorio— me gustaría poder convencer a ustedes de que deben recordar que son ingleses y que deben luchar por desterrar de su vocabulario todas esas palabras como 'tendencies', 'influences', 'revivals', 'revolts'» (*SL,* 1, 79). Durante la Primera Guerra Mundial, su tema fue la erudición germánica y, por extraño que parezca, destacó a George Brandes, judío danés, como su representante. «Un alemán

se queda absorto ante la teoría de que Wordsworth escribió naturalismo o que el naturalismo escribió a Wordsworth» (*SL,* 1, 82), como si alguien hubiera dicho o pensado esto antes. Quiller-Couch desprecia a Croce y a Spingarn (*PC,* 76-77) y es capaz de admitir un relativismo simple. «Todo discernimiento o gusto crítico es relativo» (*SL,* 3, 208). «Ningún libro puede tener el mismo significado para dos hombres distintos» (*SL,* 3, 211). Pero, a veces, Quiller-Couch puede salir con vagas declamaciones idealistas. «La armonía platónica es la base de la poesía» (*PC,* 134). El hombre, «al armonizar el lenguaje llega a la poesía y así da un paso más para acercarse al significado de la naturaleza» (*PC,* 136). La combinación de un empirismo crudo y un elevado idealismo, de un saber múltiple y un deleite de aficionado no solamente atrajo un ávido auditorio universitario, sino que marcó la pauta para una erudición académica en las décadas siguientes. Quiller-Couch fue, por lo menos, hombre muy tolerante. En 1917 promovió el establecimiento de un «Tripos» (término utilizado en Cambridge para designar un examen de grado superior) de Lengua Inglesa que incluía preguntas sobre la historia de la crítica literaria. En 1919, I. A. Richards comenzó a impartir clases sobre la Teoría de la Crítica. En 1925 se añadió una prueba sobre los moralistas ingleses a instancia de Quiller-Couch. La atmósfera estaba cambiando; los alumnos eran cada vez menos numerosos en las clases de Quiller-Couch y él se retiraba, cada vez con mayor frecuencia, a su casa de Cornualles, a su club marítimo y a su residencia de Fowey, «The Haven». Allí murió en 1944.

## A. C. Bradley (1851-1935)

Los dos hombres que estuvieron en candelero en Oxford y Cambridge durante los comienzos del siglo XX no llegarían a dejar en la sombra a unos pocos eruditos de la época dedicados a la crítica. De ellos, A. C. Bradley es el más distinguido en todos los aspectos. Su *Shakespearean Tragedy* (La tragedia de Shakespeare) (1904) si-

gue siendo muy elogiada y leída. La obra de Katherine Cook, *A. C. Bradley and His Influence in Twentieth-Century Shakespeare Criticism* (A. C. Bradley y su influencia en la crítica de Shakespeare en el siglo XX) cuenta los altos y bajos de la fortuna de Bradley como crítico; la violenta reacción que provocó en los años treinta y la posterior elevación. Por raro que parezca, entre las docenas de opiniones que la autora recoge, olvida la elogiosa de John Middleton Murry. *Shakespearean Tragedy,* dijo Murry en una ocasión [1], «es con seguridad la obra más grande sobre crítica de la lengua inglesa». Podemos contrastarla con la soberbia crítica de F. R. Leavis en la «relegación de Bradley», conseguida por él y el grupo *Scrutiny* y que logró que el mundo académico se enterara bien de «lo inadecuado y erróneo que era el estudio de Bradley» [2].

Estas dos opiniones extremas carecen de perspectiva histórica o de sentido alguno respecto a la posición de Bradley en una historia de las ideas y las intenciones de la tragedia y de Shakespeare. Muy pocos comentaristas se dan cuenta de algunas de las realidades fundamentales del pasado intelectual de Bradley. Fue discípulo de Thomas Hill Green, de quien, cincuenta años más tarde, dijo que «había salvado su alma» [3]. A Green se le describe con frecuencia como el primer hegeliano de Oxford, aunque más bien debería ponérsele la etiqueta de kantiano que criticaba a Hume y al empirismo. Después de la muerte de Green (1882), Bradley editó sus inconclusos *Prolegomena to Ethics* (1883) (Prolegómenos a la Ética). El ambiente filosófico de Bradley —el idealismo objetivo de Oxford— no podía ser más claro.

También son evidentes los antecedentes de Bradley en teoría estética. La filosofía de Hegel sobre la tragedia es el primer modelo. Bradley decía que Hegel era «el único filósofo que ha tratado la tragedia de un modo original y minucioso» (*OL,* 69). La exposición que hace Bradley de la *Teoría hegeliana de la Tragedia* (1901) está justamente considerada como la base principal de sus propias ideas. Pero Bradley también estudió a Kant, a Schiller y a Eduard von Hartmann. En una observación al artículo sobre *Lo sublime,* Brad-

ley reconoce que sus ideas están «más próximas a Hartmann que a ningún otro» (37). Bradley conocía a los principales críticos de Shakespeare de Alemania: menciona a Goethe, a A. W. Schlegel, al hegeliano Heinrich Theodor Rötscher, a Hermann Ulrici, a Georg Gottfried Gervinus, a Karl Werder y a Bernhard Ten Brink [4]. Al discutir la estructura de los dramas de Shakespeare se reconoce deudor de Gustav Freytag por su *Technik des Dramas* (Técnica del Drama) (1873) (*ST,* 40, 63). Bradley estaba enteradísimo de todo estudio alemán sobre la tragedia, concepto que apenas era conocido, al parecer, en Inglaterra hasta entonces. Según el *New English Dictionary,* el término «lo trágico» aparece por primera vez en el *Voltaire* de John Morley (1872). Al parecer, «lo trágico» era considerado como una invención alemana, incluso en Francia. Una carta de Marcel Proust comienza: «Vous allez voir tout le tragique comme dirait le critique allemand Curtius de ma situation» [5]. Los ingleses, con su gran dominio de la tradición aristotélica, han estudiado la tragedia como estructura y efectos sobre el auditorio: la supuesta catarsis. Friedrich Wilhelm Schelling, en 1795, fue el primero en romper con esta tradición y buscar lo trágico en la dialéctica de libertad y necesidad [6].

Al estudiar a Bradley no puede evitarse el enfrentamiento con su filosofía, su estética y su concepto de la tragedia. Bradley pensaba que sabía lo que era la tragedia y que lo sabía porque tenía una idea de lo que era metafísica.

A. C. Bradley es un monista convencido. La realidad es una. No puede haber muchas realidades. Pluralismo, atomismo, individualismo son conceptos falsos. Toda existencia finita es una «manifestación parcial de lo infinito». «Verdad y realidad, en definitiva, muestran no ser más que meros nombres para esta idea o este infinito». «El mal es el intento de aislar completamente la parte del todo». Esto es inevitable, porque es imperfección y cualquier cosa finita expresa lo infinito sólo de un modo imperfecto. La religión surge porque reconocemos que somos imperfectos, porque sufrimos el mal y somos malos. Es una tentativa de evitar el mal que los

hombres comprueban que no pueden eludir de otro modo (*IR,* 236, 241, 247; cf. 265 ss.). Pero al final, Bradley cree que el orden moral triunfa, que se restablece la armonía.

La tragedia es una imagen del drama de este mundo y —arguye Bradley— Shakespeare comprendió perfectamente este drama, lo ejemplificó y lo reafirmó. Así, la tragedia es, finalmente, una *théodicée,* una defensa del orden mundial. Si el mundo, dice Bradley expresamente, fuera «el reino del mal y, por consiguiente, despreciable», no habría ninguna tragedia porque nada, ni el sufrimiento ni la muerte, importarían mucho (*ST,* 327). La tragedia ha de ser un choque de fuerzas. El héroe trágico, al revolverse contra el orden del universo, ha de perecer; pero ha de perecer de un modo sublime. «Sentimos que este espíritu, incluso en su error y en su derrota, se eleva, por su grandeza, a la unión ideal con el poder que lo arrolla» (*OL,* 292).

De esta concepción se deduce que el mero sufrimiento pasivo no puede ser trágico. Job no es trágico (*ST,* 11). El héroe tiene que ser responsable de sus actos, tiene que tener libertad de elección; por tanto, no puede ser un loco, no puede estar dominado por poderes sobrenaturales, y no puede estar sujeto a la pura casualidad (13-15) porque, de otro modo, no podría ser juzgado con fundamentos morales. Ajax probablemente sería excluido de la lista de los héroes trágicos sea lo que sea lo que puedan haber pensado los griegos o lo que pueda argüir Lily B. Campbell [7]. Un Hamlet loco es inconcebible: él representa su «papel de bufón». Lear —Bradley ha de admitirlo— se vuelve loco, pero su locura es consecuencia de su libre actuación y es solo pasajera. Al final recobra la razón. Tampoco puede la tragedia estar determinada por la interferencia de lo sobrenatural: las brujas de *Macbeth,* mientras no son alucinaciones, expresan los deseos de Macbeth, que ya existían antes de la aparición de las brujas, y el fantasma confirma los presentimientos de Hamlet. Hamlet, sin embargo, actúa, o no actúa, según su propia elección (343 ss., 139, 173 ss.). La pura casualidad destruiría la tragedia. «Prácticamente no encontramos indicios de

fatalismo» en las tragedias de Shakespeare. Incluso en *Lear,* que está lleno de encuentros casuales, se conserva la «estrecha conexión entre acto y consecuencia» (29, 284; cf. 15).

El héroe no necesita ser moral; sin embargo, ha de ser un gran hombre, un hombre sublime, que bien puede ser un criminal. La sublimidad —dice Bradley— «surge a través del sobresalto o impacto que produce en nuestra condición de finitos la conciencia de lo infinito y lo absoluto» (*OL,* 53). No hay una distinción moral entre las sublimidades.

> Que Sócrates no es Satán interesa [a lo sublime] pero poco. Lo que importa es la verdad de que, cuando son sublimes, todos son sublimes, todos son lo mismo; porque cada uno se hace infinito y en cada uno siente lo infinito su propia infinitud (63).

Así, a Macbeth se le puede tratar como a héroe sublime, a la misma altura que Hamlet, Otelo y Lear. Bradley sabe que Macbeth cometió un crimen horrible, pero es un héroe trágico de «tremendo valor», «conmocionado por la conciencia» (*TS,* 353).

El mal es como un veneno.

> El mundo reacciona contra él con violencia y, en la lucha por expulsarlo, se encuentra conducido a su propia devastación. Si nos preguntamos por qué el mundo ha de generar aquello que lo conmociona y lo consume, la tragedia no nos da ninguna respuesta y tratamos de ir más allá de la tragedia para encontrar alguna (*ST,* 304).

Necesitaríamos resolver el misterio del mal que a Bradley (y a muchos otros) le parece insoluble: un dato de mera existencia. El mundo rechaza el mal y el orden moral es de nuevo restablecido. Pero este restablecimiento no es simplemente una apreciación moral. Bradley tiene buen cuidado en evitar todo aquello que pudiera parecerse al concepto de «justicia poética», la distribución de premios, aunque la catástrofe de una tragedia sea, en su opinión, «un ejemplo de justicia» (31). Sin embargo, es una justicia misteriosa, porque muchas veces trae consigo la perdición de los inocentes:

de Desdémona, de Cordelia. Bradley defiende la muerte de Cordelia de un modo un tanto extraño eximiéndola de la mortalidad. «Lo que ocurre a un ser como éste no importa; todo lo que importa es lo que él es. No nos preguntamos cómo puede ser esto cuando por algo nos dice la tragedia que ella ha dejado de existir, pero la tragedia misma nos hace sentir que de algún modo esto es así». De nuevo nos encontramos en los «inescrutables caminos del Señor», aunque Bradley insiste siempre en que la presencia de la creencia cristiana de una retribución en la otra vida destruiría el efecto trágico. «La tragedia como ésta [es decir, la de Shakespeare] supone que el mundo, tal y como se nos presenta, es la verdad» (325). Bradley insiste en que el drama isabelino era «casi totalmente secular». Shakespeare presenta el mundo «sustancialmente de una única forma, la misma tanto si el período de desarrollo de la trama es precristiano como si es cristiano» (25). *Hamlet* —admite Bradley— «si bien no puede titularse, en sentido específico, 'drama religioso'», sí que «utiliza ideas religiosas» con alguna profusión y contiene «una indicación más clara, aunque siempre imaginativa, de la existencia de un ser supremo que se ocupa del mal y del bien del hombre, que la que pudiera encontrarse en cualquier otra de las tragedias de Shakespeare» (174). Pero en esto llega hasta donde quiere llegar. Hablando de Cordelia aprueba lo que todos nosotros tenemos que considerar como injusticia.

> El más inmotivado destino de Cordelia, el más inmerecido, absurdo y monstruoso, el que más sentimos que no le corresponde... si tan sólo pudiéramos ver las cosas como son (es decir, que la bondad no siempre sale adelante), veríamos que lo exterior es nada y lo interior es todo (325 ss.).

Aquí la muerte y el sufrimiento son despreciados con rara desenvoltura como cosas externas, en razón de que el hombre es solamente espíritu.

Si bien el mundo es espíritu, está compuesto por lo que F. H. Bradley llama «centros finitos». No hay nada sino almas, su comu-

nión y el todo infinito. Bradley tiene que mirar, por tanto, en la tragedia, primero a los personajes. Los personajes han de ser estudiados en relación con sus motivos, han de ser tratados como seres responsables cuyos motivos son determinantes de sus actos, los envuelven en una trama. La acción proviene del personaje, el personaje se manifiesta en acción. «Las calamidades y catástrofes son consecuencia inevitable de los actos de los hombres y el origen principal de estos actos es el carácter». Bradley casi acepta —pero no del todo— el dicho de que «carácter es destino» [8]. Carácter, evidentemente no puede ser simplemente una pasión esclavizante o un tipo de humor generalizado tal como «adusto melancólico», como sostienen algunos eruditos.

La importancia que da Bradley al carácter ha provocado la crítica más mordaz contra su método y su interpretación específica. Bradley intenta, de la forma más deliberada, llenar las lagunas existentes en la caracterización de un personaje, examinar las causas que lo motivaron en el pasado o que pudieran motivarlo en el futuro. Él ve los personajes como figuras sobre el escenario a las que un actor debe comprender y hacerlas actuar como seres humanos de forma coherente. Aunque Bradley puede no haber sabido nada de Stanislavsky, su método se asemeja al del productor ruso, quien recomienda que el actor se imagine e incluso reconstruya una biografía de la persona a la que ha de representar en la escena [9]. Bradley era perfectamente consciente de la diferencia entre un personaje de una comedia y una persona de la vida real, aunque hay que admitir que él mismo en bastantes ocasiones se presta a que lo acusen de confundir arte con vida. Algunas de ellas son manifestaciones especulativas y pedantes que efectivamente fueron ridiculizadas en el folleto de L. C. Knights, *How Many Children Had Lady Macbeth?* (¿Cuántos hijos tenía Lady Macbeth?) (1933). Habría que saber que Bradley nunca se planteó esta cuestión, aunque en sus notas hay un apartado —*Él no tiene hijos*— en el que se nos dice que «el hijo de Lady Macbeth (I, iii, 54) pudiera estar vivo o muerto... Puede ser que Macbeth tuviera muchos hijos o que no tuviera

ninguno. No podemos decirlo y no afecta a la obra» (*ST,* 486, 489). El mismo Knights, más tarde, atribuyó la invención del título a F. R. Leavis y se disculpó por su malicia [10]. Sin embargo hay muchos casos que pueden calificarse como confusiones entre vida y teatro. Algunos son manifestaciones sentimentales, cuestiones hipotéticas, como cuando Bradley dice de Desdémona que «si hubiera vivido... su individualidad y su fortaleza se habrían plasmado en miles de actos, dulces y buenos, pero que sorprenderían a sus vecinos normales y tímidos» (204), afirmación que pudiera ser disculpada como intento de definir mejor su carácter, que combina la amabilidad y la timidez con una audacia y una tenacidad mostrada en su matrimonio y en su insistencia en suplicar por Casio. Podríamos incluso disculpar la especulación acerca del amor de Romeo por Rosalina, «que podría haberse convertido en auténtica pasión si Rosalina hubiera sido amable» (*OL,* 326), tomándola como una manera rebuscada de decir que Romeo estaba enamorado del amor.

En otros pasajes parece tomar al pie de la letra lo teatral, como si fuera historia. Bradley dice que Casio no era más joven que Iago, que tiene veintiocho años, porque «un hombre tan joven no hubiera sido nombrado Gobernador de Chipre» (*ST,* 213), o que Cleopatra tiene que haber sido una mujer físicamente fuerte porque levantó a Antonio del suelo y lo llevó hasta su torre (*OL,* 300), o que la corte, en *Hamlet* —a fin de cuentas meras comparsas— no muestra señal alguna de darse cuenta de que Claudio abandona la representación que tiene lugar dentro de la obra, por considerarla una acusación de asesinato (*ST,* 137 ss.). Ya en 1905, A. B. Walkley, crítico teatral bien conocido entonces, señaló este pasaje como de una «deliciosa ingenuidad» [11]. Otros pasajes podrían calificarse como experimentos mentales caprichosos en los que traspasa un personaje de un drama a otro, especulando acerca de cómo él o ella se habrían comportado en otra situación distinta. Una página entera está dedicada a la cuestión de qué habría hecho Cordelia en el lugar de Desdémona y qué habría hecho Desdémona en el de Cordelia (205 ss.; cf. 318). Análogamente se nos dice: «Imagínense a

Gonerila clamando 'Si no me hubiera recordado su sueño al de mi padre, yo misma lo hubiera hecho' (*Macbeth,* II, ii, 14)» (370) y que «Posthumus nunca habría actuado como lo hizo Otelo» y que «Otelo habría respondido al reto de Iachimo con algo más que palabras» [21]. Bradley conjetura que «si el mensaje del fantasma hubiera llegado dentro de la semana siguiente a la muerte de su padre... [Hamlet] habría actuado con tanta decisión como Otelo mismo» (116). Todos estos pasajes estarían justificados como recursos retóricos, para hacernos ver más claramente la diferencia entre los distintos personajes y las diferentes situaciones. Podríamos darnos cuenta del despertar de la conciencia de Lady Macbeth o podríamos ver que Hamlet no era una naturaleza anormalmente especulativa y sensible, como pensaban Goethe y Coleridge, sino que se encontraba transformada por la conmoción causada por la muerte de su padre y el incestuoso matrimonio de su madre.

Sin embargo hay pasajes en Bradley que muestran una confusión entre ficción y realidad que parece casi increíble. Así, se nos dice:

> cuando Desdémona decía sus últimas palabras quizá todavía bullía en su cerebro ese verso de la balada que cantaba una hora antes de su muerte: 'No os quejéis de él pues su desdén fue justo'. La naturaleza gasta extrañas bromas como ésta y sólo Shakespeare, de entre los poetas, parece crear de forma que, de algún modo, es la misma que la de la Naturaleza (206).

Bradley, al parecer, no ve que a Desdémona se le hace cantar la canción porque encierra el vaticinio de sus últimas palabras. Sin embargo, si se interpreta con benevolencia, la conclusión a que llega Bradley podría ser que implicara tal reconocimiento.

Hay muchas de estas indudables confusiones entre ficción y realidad que, sin embargo, pueden emparejarse con otras tantas que muestran que Bradley sabía perfectamente que el teatro no es más que teatro. Es una calumnia totalmente injustificada respecto a Bradley «sospechar que nunca fue a un teatro» [12], porque hay abundante testimonio en las obras impresas (y en las memorias) de que era

aficionado a este espectáculo. Hace mención a representaciones y a actores como Salvini, en el papel de Otelo, y Sara Bernhardt en el de Lady Macbeth (*ST,* 203, 379). Desaprueba el que una actriz, a quien no nombra, en el papel de Ofelia, ya loca, lanzara un grito de horror; pone objeciones a que los actores, en el papel de Otelo, golpeen a Desdémona con un rollo de papel en el hombro en lugar de darle una bofetada; se queja de haber visto al rey Lear dirigirse angustiado, una y otra vez, hacia el cadáver de Cordelia en la escena final de la obra; y no aprueba que los actores que representan a Lear digan «Nunca» solamente tres veces cuando el Folio marca que se repita cinco veces (165, 184, 292 n., 293 n.).

Bradley afirma categóricamente que «Shakespeare escribía principalmente para el teatro y no para los estudiosos» (*ST,* 158 ss.; también 47). Él sabe que mucho de lo que hay en Shakespeare puede explicarse por las condiciones de la escena y la técnica de una obra teatral, en la que, como en una fotografía, pudiera esbozarse ligeramente una figura en el plano del fondo. Así Kent, en *Lear* —dice— «está destinado principalmente a llenar un hueco en el esquema del drama» (295). Ofelia —reconoce— «es un mero personaje secundario», porque «en el propósito de Shakespeare era esencial que la historia de amor no despertara un interés demasiado grande» (160). Incluso llega a generalizar y dice que «se admiten muchas cosas en razón de su atracción inmediata y no porque sean esenciales en la trama» (*OL,* 383) y aprueba que se den «explicaciones al auditorio» (*ST,* 222), cuestión técnica que encuentra simplemente «curiosa», mientras que L. L. Schücking y E. E. Stoll han hecho siempre de ella la clave de sus interpretaciones de los personajes de Shakespeare. Bradley piensa que «nadie se da nunca cuenta» (78) de las insignificantes inconsistencias que se dan en una representación teatral, aunque él examinó, más detenidamente que nadie lo había hecho antes, el «doble tiempo» en *Othello,* cuestión que por primera vez sacó a relucir John Wilson en 1849 [13]. Bradley llega con sensatez a la conclusión de que quizá Shakespeare se dijo a sí mismo: «Nadie en todo el teatro se dará cuenta de todo esto»

(*ST,* 428). Sin embargo Bradley, después de todo, sí que pertenece a la tribu de Lamb, que más bien leería a Shakespeare que lo vería representar. Piensa que *Lear* es para el «ojo interior» y que las brujas de Macbeth, como las escenas de tormenta de *Lear,* pertenecen «realmente al mundo de la imaginación» (269, 340 n.). Podemos estar de acuerdo si pensamos en los truenos y relámpagos de las representaciones de la época victoriana al estilo de Henry Irving.

La reacción contra Bradley no se centró sin embargo solamente sobre su excesiva concentración en el análisis de los personajes. No es cierto que él considerara los personajes de Shakespeare como «personajes de una novela seriamente moralizante, algo como *Middlemarch*» [14]. Él dijo expresamente que «criticar las obras de Shakespeare como novela realista sería una mera estupidez» y hacía hincapié en que «el punto de vista psicológico no es equivalente al punto de vista teatral» (*ST,* 71, 127). La reacción contra Bradley más bien procedía de varias direcciones no convergentes: de los que, como Schücking, Stoll, G. B. Harrison y Alfred Harbage, veían en Shakespeare principalmente un suministrador de buenos dramas teatrales. Procedía de eruditos tales como Lily B. Campbell, que rechazaba el concepto que Bradley tenía de la tragedia como desligado de la historia, ya que pensaban que había que concebirla estrictamente en términos psicológicos del gusto isabelino. Procedía también de aquellos que pretendían que se vieran las obras principalmente como poemas, como modelos de asuntos y de imágenes. El más eficaz polemista era L. C. Knights, mientras que G. Wilson Knight, el que primero expuso la aproximación «espacial» a Shakespeare, reconocía que Bradley sentía el efecto de la atmósfera, las imágenes y una implícita metafísica. Aunque Knight se oponía a la anterior crítica de Shakespeare por su «concepción esencialmente ética» y la exclusiva «búsqueda de motivos» [15] y acusaba específicamente a Bradley de haber «llevado alguna vez el análisis del 'carácter' del personaje hasta un extremo innecesario», lo elogiaba por haber sido el primero que «sometió a comentario considerado, aunque rudimentario, lo que yo llamo las cualidades 'espa-

ciales' de las obras de Shakespeare» [16]. G. Wilson Knight reafirmó posteriormente su demanda de que sus investigaciones «puedan considerarse que están dentro de la tradición de la *Shakespearean Tragedy* de A. C. Bradley, que, con demasiada frecuencia, se ha supuesto equivocadamente que se limitaba a las *minutiae* de la 'caracterización'» [17]. La atmósfera es una de las cosas que interesan a Bradley: la de *King Lear* en «sus vagos contornos como entre niebla invernal», la de *Troilus and Cressida,* «intelectual, de una intensa pero áspera claridad», la de *Macbeth,* «como si el poeta viera toda la historia a través de una niebla ensangrentada», mientras que en *Othello* hay un «confinamiento relativo de la atmósfera imaginativa» (*ST,* 247, 275, 336, 185) y *Coriolanus* tiene «apenas más atmósfera, sobrenatural o natural, que la media de los dramas en prosa de la actualidad» (*M,* 77). Tampoco se puede decir de Bradley que no prestara ninguna atención a las imágenes que tanto interés habían suscitado desde el libro de Caroline Spurgeon. Él se muestra interesado en las imágenes animales de *Lear,* que anteriormente habían sido observadas por J. Kirkman (*ST,* 266) [18], y comenta la preferencia incongruente de Iago por emplear expresiones náuticas aunque se le describe como soldado (213). Ni tampoco puede decirse que Bradley dejara de prestar atención a la poesía y al aspecto verbal de las obras de Shakespeare. Sabía que «poesía es palabra», que es un «arte del lenguaje» y estaba plenamente convencido de la identidad de «significado y forma» (*OL,* 25; *M,* 27 ss.; *OL,* 15). *La poesía por la poesía,* lección inaugural de Bradley como catedrático de la asignatura en Oxford, afirma claramente que la poesía es un «mundo por sí misma, independiente, completo, autónomo» (*OL,* 5), que solamente tiene semejanza con la vida. Ni es filosofía ni es religión, aunque, alguna vez, Bradley sí sugiere que «de cualquier modo que la imaginación quede satisfecha deberíamos descubrir no la vana fantasía sino la imagen de la verdad» (349s.). Bradley explica con paciencia la diferencia entre «tema», que es anterior al poema y estéticamente indiferente, y «forma» (equivalente al *Gehalt* alemán), que está en el poema mismo. En poesía, significado

y sonido son una misma cosa. «Forma y contenido son una sola cosa vista desde puntos diferentes» (15). Tres años antes de la publicación de *Shakespearean Tragedy,* Bradley rebate las críticas que pudieran lanzarse contra el libro.

> Cuando se está realmente leyendo *Hamlet,* la acción y los personajes no son algo que se concibe aparte de las palabras; se comprenden completamente *en* las palabras y se entienden las palabras como expresión de aquéllos.

Y en la página siguiente afirma que el verdadero crítico que habla de los personajes y de la acción, aparte del estilo y la versificación, «no piensa realmente en ellos por separado» (15 s.). El más literario de los críticos, William Empson, en sus ensayos *The Fool in Lear* y *The Honest in Othello,* rinde tributo al «magnífico» análisis realizado por Bradley, aunque tiene que rechazar la piadosa interpretación que hace Bradley del final de *Lear* al «transformar las blasfemias contra los dioses en la idea ortodoxa sostenida por Mrs. Gamp de que el mundo es un valle de lágrimas». Sin embargo está de acuerdo con el interés de Bradley por la motivación. «Pienso que es claramente erróneo hablar solamente de la coherencia de la metáfora y cosas por el estilo, como si no fuera necesaria la coherencia del personaje en el drama poético» [19]. Bradley no habría aprobado la lectura «poética», «estática» o «espacial» de los modelos que empleaba Wilson Knight. Al igual que Aristóteles, él define la tragedia como «historia de una calamidad excepcional que lleva a la muerte a un hombre desesperado» (*ST,* 11, 12). También describe la construcción de una tragedia de Shakespeare como obra compuesta de exposición, conflicto, punto crítico y desenlace, con términos muy afines a los que expresan el interés de Aristóteles por esta distinción, aunque emplea la modernización algo simplificada de la *Poética* que encontró en la *Technick des Dramas* de Freytag (40-78; en Freytag, 40 n., 63). En general, Bradley ponía mucho cuidado al buscar simbolismo y alegoría en Shakespeare. Sin embargo, al tratar el *Lear,* Bradley ve que las fuerzas opuestas

son las que, por su rigidez, plantean el problema, como lo hacen Ariel y Calibán. Él ve una «tendencia que produce símbolos, alegorías, personificación de cualidades y de ideas abstractas». Bradley, con prudencia, admite que «mientras sería ir demasiado lejos sugerir que [Shakespeare] empleara conscientemente simbolismo y alegorías en *King Lear,* sí que parece revelarse una forma de imaginación no tan distante de la forma con la que Shakespeare —debemos recordar— estaba tan perfectamente familiarizado de las Moralidades y de *Fairy Queen*» (264 ss.).

Todas estas aproximaciones algo vacilantes a nuevos temas y métodos de la crítica de Shakespeare tienen mucho menos valor que lo que a mí me parece, junto con el concepto de tragedia y el análisis de caracteres, el principal método de Bradley: una descripción de la probable reacción emocional del auditorio que, cuando Bradley parece poco seguro de su universalidad, está indicada muchas veces con toda franqueza como su propia reacción personal. Algunas de estas reacciones parecen estudiadas muy sutilmente aunque sería imposible demostrar su universalidad. Así, al tratar de la escena de los sepultureros, Bradley comenta:

> Nuestra aflicción por Ofelia no es tan absorbente que nos haga renunciar a poner atención en el hombre que está cavando su tumba o para seguir pensando durante toda la conversación, siempre con pena, que la tumba es para ella (*ST,* 396).

Con similar estilo sugiere que «estamos tristes por el mismo hecho de que la catástrofe [de *Antony and Cleopatra*] nos entristece tan poco» (*OL,* 304). Sobre la muerte de Coriolano reflexiona así: «como el plan de su rival se concierta delante de nuestros ojos, esperamos con poca inquietud, casi realmente con tranquilidad, su muerte cierta» y luego describe detalladamente la última escena en la que Coriolano es asesinado.

> El instantáneo cese de tan gran energía (que es como ninguna otra cosa en Shakespeare) nos provoca temor pero no compasión...

> El mundo ha encogido de repente, ha menguado y se ha convertido en habitación para pigmeos, no para él (*M,* 94 s.).

En otros contextos, los juicios sobre nuestros sentimientos parecen muchas veces meras fantasías, caprichos o incluso sincero sentimentalismo. Especialmente su comentario sobre Otelo (que provocó la indignación de F. R. Leavis de tal manera que denigra a Otelo por su «egoísmo obtuso y brutal» y su «feroz estupidez») [20] parece extravagante, al suponer en el auditorio un «sentimiento mezcla de amor y compasión» hacia el moro «que no experimentan hacia ningún otro héroe de Shakespeare». Incluso en el asesinato de Desdémona, «escena terriblemente dolorosa como en verdad es, no hay en ella casi nada que disminuya la dmiración y el amor que aumentan la compasión» (*ST,* 191, 198). Podríamos preguntarnos si el estrangulamiento es «casi nada».

A veces la reacción personal la expresa con violencia casi grotesca. Así Bradley reprende a Octavio por ser una prueba de la fascinación de Cleopatra. «Nos apartamos de él con desagrado y pensamos que es una deshonra para su especie» (*OL,* 302) o, al comentar la insinuación de Iago de que Otelo conceda a Desdémona «patente para pecar porque no os afecta a vos» (IV, i, 194), Bradley se permite el arrebato de que «éste es quizá el momento en el que más deseamos ardientemente aniquilar a Iago» (*ST,* 436). Del modo más extravagante, Bradley, en el ensayo sobre *Coriolanus* habla indignado de la «incalificable bajeza de la burla [de Anfidio] ante las lágrimas del héroe».

> Confieso que no siento otra cosa que desagrado por cómo dice Anfidio sus últimas palabras, excepto algo de indignación contra el poeta que le permite decirlas y un deseo impenitente de ver la cabeza y el cuerpo del que las dice uno a cada extremo del escenario (*M,* 98).

¿Qué sucedía en el mundo de la poesía, «independiente, completo, autónomo», que tan sólo es semejanza de la vida real?

Estas reacciones emocionales, cuidadosamente observadas, son también la base de la extraña crítica adversa de Bradley hacia el arte de Shakespeare. Evidentemente y en la debida forma, da por tan cierta la grandeza de las tragedias de Shakespeare que no necesitan defensa ni elogio. Sin embargo hace una relación, al estilo del Dr. Johnson, de los defectos del poeta: construcción deshilvanada, lenguaje pomposo, etc., explicándolos, como suele, como causa de las circunstancias de la escena y de la época [21]. Pero son imperfecciones que no conciernen a las normas de Bradley. Más bien parece ser la coherencia de los personajes el criterio por el que condena como «ficción imposible» la «coincidencia de maldad y suma inteligencia» de Iago (*ST,* 237). De un modo más sutil arguye Bradley que es «seguramente un error considerar a *Antony and Cleopatra* como competidora con las cuatro famosas», no porque, como dice en otro lugar, es «la más defectuosamente construida de todas las tragedias» sino porque no cumple la idea de tragedia que tiene Bradley. Las emociones trágicas, arguye

> surgen solamente cuando se despliega tal belleza o nobleza de carácter que suscita de por sí admiración y amor sin reserva; o cuando en su defecto, las fuerzas que mueven a los personajes y los conflictos que resultan de la acción de estas fuerzas alcanzan una intensidad terrorífica y abrumadora. Las cuatro tragedias famosas cumplen una o las dos de estas condiciones; *Antony and Cleopatra,* aunque es una gran tragedia, no satisface por completo ninguna de ellas (282, 260; *OL,* 305).

Pero lo que considera el mayor de todos los defectos de Shakespeare es la manera de presentar el destierro de Falstaff. Henry «no tenía derecho a hablar de repente como un clérigo; y con seguridad no era sincero ni muy generoso al tratarlos como sus 'embaucadores'» [a Sir John y a sus compañeros]. En estas escenas de Falstaff, Shakespeare «se pasó de la raya». «Creó un ser tan extraordinario y lo asentó tan firmemente en su trono intelectual que cuando intentó destronarlo no pudo hacerlo» (*OL,* 259). Hay verdad en esto,

sin embargo podemos explicar la acción de Henry si concebimos a Falstaff como un rey de la juerga derrocado el miércoles de ceniza.

*King Lear* causa el máximo trastorno al optimismo cósmico de Bradley. La catástrofe —se lamenta— «no es del todo inevitable». «Incluso no está motivada de modo satisfactorio». La demora de Edmundo en el intento de salvar a Cordelia y a Lear no se basa en una razón suficientemente clara. «La causa verdadera —concluye Bradley— queda fuera del *nexus* dramático. Es deseo de Shakespeare asestar un repentino golpe que machaque las esperanzas que él mismo alentó» (*ST,* 252-53). Pero Bradley se resiste a pensar que *Lear* está compuesto «casi totalmente de sentimientos de dolor, de total abatimiento o de rebelión indignante o desesperación espantosa. Y que esto seguramente sería extraño». Sería «un fallo muy serio» lo que Bradley insiste en calificar también como fallo estético. Interpreta la última escena como «la redención del rey Lear» y encuentra que

> su final y su totalidad dan por resultado uno en el que la compasión y el terror, llevados quizás al límite último del arte, están tan mezclados con un sentido de la ley y la belleza que, al final, no sentimos abatimiento ni menos desesperación sino una conciencia de la grandeza en el dolor y una solemnidad en el misterio que no podemos entender (277, 278 n, 285, 279).

Nos encontramos de vuelta al principio: a la principal inquietud de Bradley por un mundo que, al final, garantiza un significado a la vida humana y un orden moral al universo. Versiones de *Lear* como la de Jan Kott, en los términos del *Endgame* de Beckett, o la de Octavio Paz, como «retorno al caos» [22] no sólo le parecerían a Bradley falsas sino incomprensibles. Aunque Bradley conoce bien, e incluso resalta la diferencia entre religión y poesía, la poesía parece finalmente decir la misma cosa: «La religión niega que la vida real... sea el todo y la verdad última; y esto es lo que la poesía, que no afirma nada, no obstante, sugiere» [23]. La tragedia es «una especie de misterio de todo el mundo... ella nos obliga a aceptar

el misterio», o, dicho de otro modo, «en la mejor poesía, y no solamente en la mejor, flota una atmósfera de infinita sugestión» (23; *OL,* 26). Infinita; e infinito es la palabra clave. La infinitud es «objeto de adoración», «no poder extraño, sino meta del deseo y las aspiraciones... Belleza, verdad, bondad, si no son idénticas a ella, son sus más excelsas manifestaciones. Es la única fuerza» (*IR,* 146). Así, para Bradley, es el más grande elogio el decir que «Antonio se acerca a la infinitud», que Hamlet, Falstaff, Macbeth, Cleopatra «tienen un sentido de la infinitud del alma» mientras que Enrique V carece de él (*ST,* 83, 128; *OL,* 273).

Entendemos por qué Wordsworth es para Bradley el poeta inglés más importante después de Shakespeare. Bradley era uno de aquellos estudiosos de Wordsworth que supo ver el aspecto «místico», «visionario» y «sublime» de su poesía. Para Wordsworth, dice, «la fuerza 'visionaria' surge de la infinitud de la mente y da testimonio de esa infinitud» y «es o envuelve o se une a un sentimiento o idea de la mente infinita o 'única mente'» (*OL,* 129, 139 n.). Bradley define este sentimiento visionario como

> el indicio de algo sin límites posibles, algo que forma un arco sobre la 'realidad' cuotidiana o irrumpe en ella... A su contacto, el alma, repentinamente consciente de su propia infinitud, se funde en éxtasis con el ser infinito (134).

En un último artículo, *Poesía inglesa y filosofía alemana en la Época de Wordsworth* (1909), aboga por «ciertas afinidades particulares entre Wordsworth y Hegel», lamentando la falta de una filosofía adecuada (e. d., idealista) en la Inglaterra de la época del poeta inglés. En el artículo se hace una detallada comparación entre Wordsworth y Hegel que se mueve a un alto nivel de abstracción. Ambos, p. ej., creen que «el principio más íntimo de la mente humana es también el más íntimo principio de cualquier otra cosa», que la «imaginación es el camino hacia la verdad» y que «hay un 'alma de bondad' en cosas que son, y que, a pesar del mal, la 'estructura interna de las cosas' es más sabia que sus críticos». Hay

que abandonarse a Dios, «en quien no hay negación que no sea vencida». «Aquí la mente (no hay sino una) se deshace de su finitud; su infinitud implícita se realiza, su vida temporal se cambia por eternidad y su mera humanidad por divinidad» (*M,* 107, 122, 125, 130, 136). Sin embargo Bradley, al asimilar Wordsworth a Hegel, reconoce que este paralelismo pudiera también destacarse con Schelling e incluso con Spinoza (125 n.) (como lo ha hecho E. D. Hirsch para Wordsworth y Schelling) [24] y que Wordsworth no es único en su tiempo. En una elocuente exposición, *Shelley's View of Poetry* (Opinión de Shelley sobre la poesía), Bradley aprueba el elogio de la imaginación que hace Shelley, si bien admite las limitaciones de su «bello idealismo y de su excelencia moral» (*OL,* 169). La conferencia sobre «las cartas de Keats» destaca la idea de «la marcha regular de la imaginación hacia la verdad» (235) del propio Keats, mientras que en otro trabajo posterior, *Keats y la Filosofía* (1921), trata de mostrar que Keats pugnaba por un concepto filosófico (*M,* 189-206). Critica a Matthew Arnold por no prestar atención a lo que, para Bradley, es central en Shelley: que detrás de la vida y del mundo y «participando de ellos» está esa «perfección espiritual última que es también la última *fuerza*». Para Wordsworth y para Shelley, «en la Naturaleza hay un espíritu y por eso la Naturaleza no es un mero 'mundo exterior'. Y el espíritu de la Naturaleza es uno y el mismo que el espíritu del hombre» (*M,* 158, 149). De aquí que el movimiento romántico inglés sea para Bradley «el gran movimiento ideal» (*ST,* 127) paralelo a la filosofía idealista alemana, hacia la cual, en la versión que conocía de sus días de Oxford, sintió siempre una gran devoción.

He definido la posición histórica del pensamiento de Bradley: sus raíces en la filosofía idealista alemana y en la poesía romántica inglesa. He desenmarañado los diferentes hilos de su método: la teoría de la tragedia, el análisis de los personajes, la observación de las reacciones de la gente, pero no he respondido a la pregunta final. ¿Ha tenido éxito Bradley, en su misión de crítico, en hacer más profundos nuestro conocimiento y la idea que tenemos de lo

que fue objeto de su crítica? O, para emplear la propia idea ambiciosa declarada por Bradley, ¿han tomado «en nuestra imaginación», las tragedias de Shakespeare «una forma algo menos distinta de la forma que tenían en la imaginación de su creador»? (*ST*, 1). La respuesta, creo, debe estar en la afirmación. Cualesquiera que sean los puntos discutibles e incluso los errores de Bradley, él ha logrado comprender algo que es verdad en Shakespeare, en la explicación de los motivos, en la evaluación de los caracteres de los personajes, en las situaciones y en el conjunto de cada obra y también en la definición de la tragedia shakesperiana. Bradley, al menos, debería fortalecernos contra falsas descripciones, interpretaciones erróneas, evaluaciones equivocadas y teorías que no son aplicables a la tragedia. Para poner tan sólo unos pocos ejemplos de la enorme proliferación de críticas de Shakespeare desde la aparición del libro de Bradley, se puede calificar de falso el «inhumano o sobrehumano» Hamlet de G. Wilson Knight «cuyo consciente —algo parecido al del Stavrogin de Dostoievski— se centra en la muerte» en contraposición a Claudio, «rey bueno y amable con una vida espiritual sana y fuerte» [25]; o el Hamlet de Salvador de Madariaga, semejante a César Borgia [26]; el Iago de Wyndham Lewis, que «nunca miente» [27]; el Iago homosexual latente de los freudianos [28]; el Coriolano, «personaje de comedia de sátiros» cuya invectiva es «fecal» y al que se le llama con razón Coriol*ano* (según idea de Kenneth Burke) [29]; y muchas, muchas otras distorisones grotescas o fantásticos caprichos urdidos por críticos que han perdido todo contacto con el texto. Bradley ha suscitado de nuevo la cuestión más candente de la crítica reciente: ¿Existe o no existe una interpretación correcta? Hay, indudablemente, muchas incorrectas.

Finalmente, se podría reflexionar sobre el hecho de que los dos hermanos Bradley proporcionaron unas bases filosóficas para dos ramas de la crítica inglesa del siglo XX. A. C. Bradley está detrás de John Middleton Murry, cuyo libro *Keats and Shakespeare* (1925) es inconcebible sin la idea que tiene Bradley de Shakespeare y de

Keats [30]. F. H. Bradley, así como ha sido comprendido cada vez más desde la publicación de la tesis que T. S. Eliot presentó en Harvard, *Knowledge and Experience in the Philosophy of F. H. Bradley* (1964), ha influido profundamente en la concepción general y el vocabulario de la crítica de T. S. Eliot en su primera época [31]. Eliot escribió una introducción laudatoria a la obra de G. Wilson Knight *Wheel of Fire* (1930), aunque Wilson Knight era seguidor de Middleton Murry. Knight nos dice que los artículos de Murry en *Adelphi* actuaron sobre él «como un avatar» [32]. Cita a Murry como lo hace Bradley:

> La gran literatura es la revelación de una armonía que no puede interpretarse. El Arte ocupa el lugar que le corresponde en nuestras íntimas lealtades porque revela lo que no puede expresarse [33].

Pero Murry criticó de forma desfavorable los primeros libros de Knight y Knight encontró un inesperado aliado en T. S. Eliot.

### Elton, Ker, Grierson y Garrod

Todavía se lee y se discute mucho a Bradley. Pero otros distinguidos críticos eruditos han desaparecido casi por completo. Al menos cuatro de ellos —Oliver Elton (1861-1945), Walter Paton Ker (1855-1923), Herbert Grierson (1866-1960) y W. H. Garrod (1878-1960)— merecen atención.

Oliver Elton produjo un extenso cuerpo de escritos. Después de algunas traducciones del islandés y una monografía sobre Michael Drayton (1895), contribuyó con un volumen, *The Augustan Ages* (1899), sobre la época augusta, a la serie «Períodos de la Literatura Europea», de Saintsbury. La obra, considerando su pequeña escala, es una hábil investigación de la literatura francesa e inglesa con breves excursiones a la italiana, alemana y danesa (Holberg). Es muy comprensivo, para la época, el tratamiento que hace de los clásicos franceses y parte de los comentarios sobre diferentes

obras tiene agudeza e incluso originalidad. Así, sobre *La Princesse de Clèves,* Elton comenta «que sería posible que se resintiera por cierto tono maternal y de anciana que ella [Madame de la Fayette] emplea con los jóvenes» (*AA,* 83) y que el desenlace de *Le Misanthrope* es trágico (123). Elton entiende muy bien los supuestos del neoclasicismo: que «naturaleza» significa «naturaleza humana» y «razón» el sentido común de la humanidad antes que racionalidad (144-45). Pero las consideraciones sobre la literatura inglesa parecen viciadas por la idea de que «no expresa la esencia, sino tan sólo un incidente de la mente inglesa» (3). Elton iba a cambiar luego este juicio.

Su siguiente libro, *Modern Studies* (1907), contiene mucho de interés crítico. Un trabajo sobre crítica shakesperiana reciente *(Recent Shakespeare Criticism)* es severo en sus críticas de Brandes y frío al criticar la *Shakespearean Tragedy* de Bradley. El estilo de Bradley es «una curiosa mezcla de sermón a alta presión con una precisión nerviosa y cautelosa de análisis al modo de Oxford» (*MS,* 93). Elton ve su «vieja costumbre» de tratar los personajes de Shakespeare «como si fueran reales» (104). El *Shakespeare* de Raleigh le parece que padece una estrechez de miras de lo que es moral y detecta «señales de un ligero desdén barato, y no siempre encubierto, hacia la erudición sin la cual el autor no pudo haber escrito con certeza una sola página» (118). Un ensayo suyo, *El significado de la Historia Literaria,* constituye un magnífico alegato en defensa de una literatura universal en el sentido de Goethe. «El conocimiento, o es internacional o no es nada» (125). Elton dedica comentarios a Hallam, Sainte-Beuve, «los más grandes historiadores de la literatura», Taine, la nueva *littérature comparée* francesa y el estudio de la literatura recientemente organizado en los Estados Unidos. «Estos libros» (se refiere a Spingarn, Erskine y Morris Croll) quizá carecen de matiz, quizá olvidan «la verdad de que la crítica es, a fin de cuentas, un bello arte como la amistad y que requiere color y personalidad» (137). Elton pasa luego a comentar la *History of English Poetry* de Courthope y le preocupa la forma en

que su autor reduce todo a una historia de fuerzas impersonales. Cuando se discute su opinión sobre la adoración de la *virtù* de Marlowe como la moda imperante en el Renacimiento, Elton protesta diciendo que «su característica real reside en la forma, la voz que Marlowe presta a ese impulso» (145). Finalmente, Elton comenta la *Short History of English Literature* de Saintsbury, con elogios por su «oportuna revelación de preferencias» (155) pero considera que su brevedad se basa «casi en excluir la parte intelectual de la literatura» (152). En toda la obra muestra Elton un seguro dominio de los asuntos.

Sorprende que el artículo titulado *Novels of Henry James* (reproducido en *Modern Studies*) pueda ser hoy desconocido. Considerando su fecha (1904), tiene que haber sido el más completo y el más perspicaz estudio de la obra de James. Elton comenta, p. ej., la terminación de *The American,* que frustra a los hombres en el último momento mediante algún maligno revés de la fortuna, como algo característico de James. «Le gusta dejar al lector con la miel en los labios» (*MS,* 247). La interpretación que hace de *The Wings of the Dove* me parece sumamente correcta y también su insistencia en nuestra simpatía hacia Kate Croy precisamente por su fracaso. El libro, dice Elton, «termina con una profunda y resonante discordia» (272) igual que hay una «profunda discordia, aunque encubierta» (282) al final de *The Golden Bowl.* Considera *The Ambassadors* como «comedia amablemente irónica», como un respiro entre las dos grandes novelas tratadas con detalle.

Después de *Modern Studies,* Elton se embarcó en su gran proyecto: *Survey of English Literature,* que, al final, cubría 150 años, desde 1730 a 1880. (El período *1780-1830* se publicó en 1912; el de *1830-1880,* en 1920 y el de *1730-1780,* en 1932). Esta obra de Elton tiene un indudable valor: el autor ha estudiado cada escritor con documentos de primera mano. Incluye no sólo la literatura de imaginación de un nivel elevado, sino dramaturgos y novelistas de poca categoría y, saliéndose de la pura literatura, escritores de memorias, historiadores, filósofos, teólogos, eruditos en el campo lite-

rario, etc. Elton, en comparación con muchos de sus rivales, es un perfecto conocedor de los estudios sobre literatura; presta una escrupulosa atención a los eruditos americanos, que entonces eran con frecuencia desconocidos o menospreciados. Los libros pretenden ser estudios y no historias, pero no olvidan los movimientos y tendencias ni el contexto de la literatura europea. Contienen numerosas observaciones sobre las conexiones, influencias e impresiones de la literatura inglesa en el extranjero. Las proporciones parecen casi siempre las correctas, excepto que 1730 parece ser un punto de partida artificial que necesita una mirada retrospectiva a Pope y a los tiempos de la reina Ana.

Hoy día no se presta atención a estos libros, principalmente porque, al parecer, Elton es en gran parte un mero expositor, juicioso, equilibrado, objetivo hasta el punto de invalidar su propio requisito de color y personalidad en todo escritor. Define su intención con las palabras de Hazlitt en la portada de la primera serie: «Me he esforzado por sentir lo que es bueno y por dar una razón a la fe que había en mí, en cuanto es necesario y está a mi alcance». Continúa diciendo que el libro es «una colección de juicios sobre obras de arte», «en realidad, un análisis, una crítica directa» (*1780-1830,* 1, vii), un intento «de recoger, definir y volver a comunicar el placer característico que proporciona cada obra de arte» (*Ibid.,* 2, 372). Declara con alguna inquietud que el «cronista de letras tiene que ajustarse firmemente al canon artístico: no pretender estar escribiendo una historia del pensamiento o del conocimiento» (*1830-1880,* 1, 5), porque la literatura aplicada solamente puede sobrevivir en virtud de su forma.

La prometida crítica directa carece con frecuencia de perfil, de alguna línea definida, de nitidez. No se puede decir, sin embargo, que Elton es reacio a las calificaciones: no siente aversión por los superlativos ocasionales. Así, dice que «Crabbe es el más grande novelista entre Sterne y Scott» (*1780-1830,* 1, 54). Scott es el «más grande de nuestros líricos entre Blake, o Burns, y Shelley, sin excluir a Coleridge» (*Ibid.,* 1, 310). Ni se nos escatiman comparacio-

nes de 'mayor que' o 'menor que'. Burns es superior a Blake «no solamente por su forma más constantemente perfecta sino porque en él hay más de humanidad plena» (*Ibid.,* 1, 114), criterio que pudiera no impresionarnos. Las distintas obras de un poeta las distingue con seguridad: la «Oda a un ruiseñor» es lo «más grande» de Keats (*Ibid.,* 2, 247); las *Lectures on the Comic Writers* de Hazlitt son «su más preciosa contribución a la crítica» (*Ibid.,* 2, 375). Elton censura muchas veces con palabras duras. *The Castle of Otranto* es «insoportable» (*Ibid.,* 1, 203). «El lento análisis, larguísimo y microscópico», de *Emma,* tiene «una cierta prolijidad fuertemente repelente en una gran parte» (*Ibid.,* 1, 197). También hay comparaciones descaradas entre escritores: entre Balzac y Scott (*Ibid.,* 1, 346), Thackeray y Tolstoi (*1830-1880,* 2, 254-55) o Arnold y Sainte-Beuve. Sainte-Beuve «no tiene misión y trata a sus lectores como gente educada y sensata. Matthew Arnold intenta reprenderlos e invitarlos, con guasas, a que lo sean» (*Ibid.,* 1, 270).

Los distintos capítulos están destinados a describir con perspicacia los caracteres de los distintos autores: Byron, Hazlitt, Carlyle y Ruskin son tratados especialmente bien, pero de ningún modo sin ánimo de crítica. A veces Elton intenta un análisis de rasgos estilísticos. Se interesa especialmente por el ritmo de la prosa y hace comentarios detenidos sobre Burke y De Quincey. Somete a un análisis gramatical un pasaje de *Parleyings,* de Browning (*1830-1880,* 1, 393) y cataloga los neologismos de la época victoriana (*Ibid.,* 1, 90-91). A Elton no le disgusta rastrear cambios en el estilo poético. Al tratar el siglo XVIII nos dice que «describir el 'avance de la poesía' en el siglo XVIII como simple conflicto entre las tendencias clásica y romántica es meterse en un pantano» (*1730-1780,* 1, 334), pero acierta al ver, sin embargo, el comienzo de una «escena de trasformación: una recuperación lenta y dificultosa de los sentidos artísticos y de un extraño estilo» (*Ibid.,* 1, 333). Su propio gusto, a pesar de sus simpatías hacia la literatura del siglo XVIII, que —lo reconoce entonces— «expresa, quizá mejor que cualquier otra de otra época, el constante genio medio de nuestra raza» (*Ibid.,*

1, vii), permanece siendo romántico o, más bien, de un gusto romántico atenuado, reprimido, básicamente victoriano. La ecuanimidad, el constante sopesar los pros y los contras puede resultar a veces desconcertante. Así, en la primera serie (*1780-1830)* escribió Elton una página admirativa sobre el Dr. Johnson como «místico a su modo», hipocondriaco heroico, mientras que en el *Survey* posterior, *1730-1780,* después de una revisión favorable de sus escritos y una defensa de sus opiniones críticas más comúnmente impugnadas, puede sin embargo señalar sus limitaciones. «Abrir un libro de Lessing o de Diderot es encontrarse en otro mundo de ideas» (*1730-1780,* 1, 124). «Difícilmente podemos contar a Johnson entre los grandes maestros del saber; sería injusto compararlo con Montaigne o con Goethe» (*Ibid.,* 1, 131). Uno de los argumentos en que se apoya es que Johnson «no podía o no quería percibir la grandeza de visión de [Sir Thomas] Browne» (*Ibid.,* 1, 139). En Elton hay una visión moral definitiva. En la exposición de los volúmenes victorianos elogia «el temperamento intensamente ético, exaltado y didáctico» de la época y por tres veces menciona el «grado de grandiosidad» de las letras en Inglaterra en el período de 1830 a 1880, al que siguieron, en opinión de Elton, veinte años de decadencia, de «una regresión en la literatura inglesa» (*1830-1880,* 2, 366). Sin embargo, admitiendo el gusto victoriano y un exceso de objetividad, los libros de Elton me parece que constituyen el mejor manual de su clase, preferible a los de los rivales como Cazamian, Sampson o Chew (en la obra de Baugh).

*The English Muse* (1933) es algo así como una edición abreviada de los libros anteriores más extensos, «un compañero para un visionario y una antología sumamente imperfecta» (prefacio). Contiene pasajes dedicados a períodos de la historia de la poesía inglesa no tratados anteriormente por Elton. Nos puede sorprender su elogio a su novísimo poeta D. H. Lawrence y la frialdad con que trata *Paradise Lost.* «No consigue conmover la imaginación» y «hacernos sentir la presencia o la fuerza del mal» (238). El tratamiento que hace de lo metafísico muestra una comprensión incompleta.

A la poesía de Donne la describe como «sumamente irritante, inquietante e inquieta» y la censura por «carecer de sentimientos simples y directos hacia la belleza del mundo» (210). Reafirma el gusto victoriano por los sentimientos simples y por lo sublime.

Dos colecciones posteriores muestran el creciente interés de Elton. En *A Sheaf of Papers* (1922), el artículo «Varia de prosa inglesa» se enfrenta al problema de encontrar una «terminología que no sea ni pedante y plena de neologismos ni perturbada por asociaciones falsas» (163). Artículos sobre los poetas rusos Kolstov y Fet muestran su dominio de una nueva lengua. Ello le llevó a hacer una traducción completa en verso de *Evgeny Onegin,* de Pushkin, a escribir ensayos sobre Pushkin y Chejov, recopilados en *Essays and Addresses* (1939) e incluso a interesarse por Karel Čapek, el dramaturgo checo cuyas historias y novelas leía Elton en la lengua original. Una última conferencia, *La naturaleza de la crítica literaria* (1935), es parte de una desilusión. Elton habla de la crítica como «algo que se identifica con el humor y la visión del poeta» y se lamenta de la moderna costumbre de no hacer nunca frente a la cuestión de «categorías y valores» (*EA,* 216). Pero él mismo no se enfrenta debidamente. Se refugia detrás del deber del «crítico o el maestro de hacer la poesía más fácil, y no más áspera, para su auditorio; toda su interpretación ha de juzgarse por su éxito en esa empresa» (220). Elton acepta la idea de Croce de la autonomía del arte y la independencia de cada obra de arte en particular. El único canon de valores que reconoce es la «armonía interna» que él, sin embargo, modifica al admitir «una armonía entre discordias» (231). Pero luego regresa a la tarea más modesta: el intento de lograr una crítica «que defina una vez más la virtud de las *obras clásicas*» (237). Si tomamos obras clásicas en un sentido amplio, Elton ha definido su propia obra.

A Walter Paton Ker se le recuerda como un excelente medievalista cuyo primer libro, *Epic and Romance* (1896), distingue claramente la épica teutónica (con la *Chanson de Roland*) del romance en lengua romance, tanto en la forma, el modo de decir, como

en el contexto social, la sociedad feudal frente a la sociedad cortesana. Su manual, *The Dark Ages* (1904), otro de los tomos de la obra de Sainsbury *Períodos de la literatura europea,* y su *English Literature: Medieval* (1912), son concisos, de gran amplitud, informativos y sensatos. Son obra de un auténtico experto en la comparación, que no solamente conocía el latín de la Alta Edad Media, sino también todas las diferentes formas y períodos de las lenguas germánicas y romances, desde Islandia a Portugal. Ker no era solamente un erudito refinado: también se ocupaba, de modo sistemático, de la naturaleza del arte y la poesía, la poética y la historia literaria y por eso pertenece a la historia de la crítica. Escribió un largo ensayo, *Sobre la Filosofía del Arte,* para la obra *Essays in Philosophical Criticism* (1883), libro que editó Andrew Seth junto con R. B. Haldane (posteriormente Lord Haldane) y que tiene su importancia en la historia del idealismo británico. Allí formulaba Ker la doctrina de que el arte «es un fin en sí mismo» (*CE,* 2, 241), que «sus creaciones no prueban nada, no tienen relación con cosas distintas a ellas mismas, no arrojan ninguna luz sobre la naturaleza de las cosas; son ellas mismas su propia finalidad». Las obras de arte son «objetos particulares» que «no pueden agotarse por fórmula alguna ni pueden expresarse mediante palabras; como algo cuya relación con otras cosas, causas, efectos o leyes, es, en conjunto, cuestión secundaria» (2, 248). Por tanto «hay un momento en que su historia termina, y solamente entonces [la obra de arte] existe; antes de ese momento, no existe» (2, 250). Las obras de arte «permanecen inteligibles a su modo, indiferentes a la ciencia y a la historia», «por encima del mundo del movimiento» (2, 251), elevadas «por encima del flujo de las cosas» (2, 259). Ker, sin embargo, parece retractarse de este platonismo abstracto diciendo que «el arte tiene su lugar en el desarrollo de la razón humana» (2, 261) y que los períodos en la historia del arte «se suceden unos a otros conforme a las necesidades del pensamiento» (2, 265), concepto hegeliano que parece también supuesto en su idea de que hay un «progreso desde arte semejante a religión hacia arte semejante

a ciencia» (2, 168), en el cual ciencia significa, probablemente, conocimiento, *Wissenschaft.* Ker conservó esta doble idea de un reino eterno del arte que sin embargo está de algún modo en relación con la historia. En un ensayo, *Sobre la Filosofía de la Historia* (1909), hace hincapié en la diferencia entre historia política e historia del arte. «El historiador de arte trata con cosas presentes y vivas» mientras que los «estadistas y los generales son algo del pasado y ya desaparecido» (2, 301).

Posteriormente, Ker aplica esta idea específicamente a la historia literaria. En una conferencia sobre Thomas Warton (1910) disculpa al primer historiador de la poesía inglesa por su falta de método. «El método, después de todo, es mucho menos necesario en la historia literaria que en la política». «La historia literaria es más una guía que una geografía» (*CE,* 1, 100) o, dicho de otro modo,

> la historia literaria es como un museo y un museo puede ser de utilidad; incluso si está mal ordenado, los distintos ejemplares pueden estudiarse aisladamente (en *Modern Literature,* edit. por T. Spencer y J. Sutherland (1955), fragmento sin fecha).

Ker modifica y desarrolla estas ideas diciendo que «Arte y Literatura son seres vivientes que se imponen contra el historiador y no pueden convertirse en mero asunto de narración» (1, 102) o, una vez más, en un ensayo sobre Tennyson (1909) dice:

> La esencia de un poema consiste en que debería ser recordado por lo que es y no en que haya que catalogarlo en una serie histórica en relación con lo que no es (1, 261).

Esta opinión, a mi parecer, no ha sido refutada.

Sin embargo, Ker reconocía cada vez más la necesidad de admitir un cambio histórico y de considerar la historia de la literatura como historia de las formas literarias. En conferencias en el University College de Londres, pronunciadas en 1912, establece expresamente:

> Si la historia de la Literatura ha de considerarse propiamente como historia y no una serie de biografías —vidas de poetas y ensayos sobre sus diversas obras— entonces tiene que ser un estudio de lo que es constante y común, de las tendencias en que participan distintos autores, las formas y modas que heredan, los orígenes de su arte (*Form and Style in Poetry,* edit. por R. W. Chambers [1928], 50).

Pero insiste en que, teóricamente, forma es el poema en sí mismo. «El poema, como cosa individual, es todo forma; y lo que no es forma no es poesía» (*Ibid.,* 98); un poema «no vive en su contenido sino en todas y cada una de las frases, palabras y rimas» (94). Pero después modifica esta insistencia sobre la unidad, la individualidad y unicidad de una obra de arte, al estilo de Croce, arguyendo que las ideas abstractas, los modelos, los conceptos de género tienen una cierta influencia sobre la obra real de los poetas: «La forma abstracta se muestra vital e inspiradora» (101). Las modas en la literatura son, en general, modas de la comunidad. Hay formas típicas de desarrollo.

En realidad, Ker escribía habitualmente sobre la historia de la prosodia y particularmente sobre las formas de estrofas y tenía siempre presente el papel de los convencionalismos, tradiciones y escuelas poéticas. El estudio de la literatura se le presenta finalmente como un «compromiso entre aceptar los poemas como son, sostenidos por sus propios méritos, o como pertenecientes a escuelas poéticas, como fases de un proceso» (*Ibid.,* 165, data desde 1914-15), aunque Ker desaprueba expresamente el concepto biológico de Brunetière de la evolución de los géneros (*CE,* 1, 328).

Ker cita la carta de Flaubert (1869, cf. esta *Historia,* IV, 20) en la que pregunta «¿cuándo el crítico será un artista, pero un artista auténtico? Y ¿dónde se encuentra un crítico que se ocupe intensamente de la obra en sí misma?» y exige un estudio de su «poética inconsciente, su composición, su estilo, el punto de vista del autor»; pero Ker comenta lamentándose:

> Pero eso llegará a ser en el futuro, si es que llega; nosotros pertenecemos a la generación de historiadores (*On Modern Literature,* artículo titulado *Sobre la crítica* [1889], 160).

Él siguió siendo un historiador, a pesar de su ambición por llegar a ser un crítico y «reconocer a cada autor como individuo, con su propia historia particular, su propia manera de hacer, su propio valor» y «juzgar sin generalizar, sino ateniéndose a hechos concretos, que es el objeto y la finalidad de esa ambición» (*Ibid.,* 162). En el fondo, con la excepción de su análisis de formas métricas, Ker no desarrolló ningún instrumento analítico que satisficiera su propia ambición y las esperanzas de Flaubert. Con la máxima frecuencia se contenta con substituir la crítica por la cita y señalar lo que es «inefable» en poesía. En 1921 dio una conferencia sobre Keats comenzando con la inútil cuestión de «Yo pregunto y me pregunto qué es lo que queda por hacer o decir» (*CE,* 1, 224), para continuar luego citando largos pasajes sin apenas hacer comentario alguno. Ker fue víctima del sistema de enseñanza.

Se preocupaba por la antigüedad teutónica, por las sagas de Islandia, por la lírica provenzal y por «el océano de las historias, las islas afortunadas del romance» (*CE,* 1, 147), pero también admiraba, un tanto incongruentemente, «el siglo XVIII como una de las grandes épocas del mundo en la imaginación artística» (*CE,* 1, 76) y lo elogiaba por su moderación, comedimiento y «sencilla armonía de los espacios» (*CE,* 1, 78). Burns era para él un autor «clásico» impregnado en los convencionalismos de la poesía escocesa, aunque, en alguna otra parte, admite que no había un auténtico clasicismo en la literatura inglesa y nada comparable con Racine (*On Modern Literature,* 220). Ker editó los *Essays* de Dryden con una detallada introducción y esmerados comentarios pero también impartió lecciones sobre Scott, Byron, Tennyson y Browning y, como catedrático de Poesía en Oxford, explicó la obra de Shelley, Milton, Pope, Molière, Matthew Arnold, Dante y Boyardo (véase *The Art of Poetry*; véase *CE,* 305-35 para las lecciones explicadas

en Oxford sobre Dante y Boyardo) elogiando siempre, siempre haciendo comentarios sensatos. Pero lo mismo que Oliver Elton, no se pudo emancipar del gusto victoriano, básicamente ecléctico e indiscriminadamente tolerante, y su historiscismo fundamental.

Sir Herbert Grierson ha merecido la gratitud de todos los estudiosos de la literatura inglesa por su edición de la poesía de John Donne, basada en los manuscritos (1912) y por su antología *Metaphysical Lyrics and Poems of the Seventeenth Century: Donne to Butler* (1921), que contiene una introducción en la que define la «peculiar combinación de pasión y pensamiento, sentimiento y raciocinio» (xvi) como el «más grande logro» de los poetas metafísicos. El ensayo de Eliot, *Los poetas metafísicos,* fue un análisis de la antología de Grierson publicada en el *Times Literary Suplement.*

El primer libro de Grierson fue un tomo que formaba parte de la obra *Períodos de la Literatura Europea,* de Saintsbury, y dedicado a la primera mitad del siglo XVII (*The First Half of the Seventeenth Century,* 1907). Al igual que los tomos de Elton y de Ker para esta misma obra, constituía un acertado resumen de información con una importante atención, no usual entonces, a la literatura holandesa y a Hooft y Vondel en particular. Las secciones dedicadas al desarrollo italiano y alemán no eran más que meras compilaciones e incluso los capítulos, basados en datos de primera mano, dedicados a los poetas ingleses, adolecen de brevedad y de la ausencia de algún concepto primordial como, p. ej., el barroco. Al tratar de Donne, Grierson saca mucho provecho de su «escolasticismo medieval» en consonancia con su estilo personal.

El libro se limita a las bellas letras: «la literatura concebida exclusivamente como arte» (360). El discurso inaugural de Grierson como sucesor de Saintsbury en Edimburgo, *The Background of English Literature* (1915), esboza con cierta extensión, a lo largo de la historia de la literatura inglesa, el supuesto conocimiento común de la Biblia y de los clásicos, por parte de poetas y lectores y deplora la disminución de este «background» cultural. Considera a Kipling como el primer poeta que «no pedía una cultura demasiado

literaria y clásica» (*The Background of English Literature,* 36). Las conferencias Messenger de Grierson en la Cornell University, *Cross Currents in English Literature of the Seventeenth Century* (1929), constituyen un estudio de los conflictos espirituales de una época, del humanismo y el puritanismo, desde Spenser a Milton, mientras que las últimas lecciones, *Milton and Wordsworth: Poets and Prophets. A Study of the Their Reactions to Political Events* (1937), se entusiasman con la semejanza de los dos héroes de Grierson con los profetas hebreos por la claridad de su intuición de la revolución puritana y la francesa. Por aquella época, Grierson había vuelto a la tarea de editar una colección de las *Letters* de Sir Walter Scott (12 tomos, 1932-37) y escribió una biografía: *Sir Walter Scott, Bart* (1938) que complementaba y corregía la de Lockhart.

Los libros y los diseminados artículos de Grierson reunidos en *Essays and Addresses* (1941) y en *Criticism and Creation* (1949) tienen un tono de autoridad discreta, un dominio del saber, también en la historia de las ideas, que incluye un desacostumbrado conocimiento también de la obra de Dilthey y Troeltsch en Alemania y una abundante vitalidad que hace aún más grave el desengaño con su *Critical History of English Poetry* (en colaboración con J. C. Smith, 1946). Ni es una obra crítica ni una historia en sentido propio. No es crítica incluso dentro de los límites de la «sensibilidad victoriana», con la que los autores excusan su fracaso en hacer «justicia a la poesía y la crítica del momento presente» (nota preliminar). Como es imposible separar exactamente la participación de cada uno de los autores (J. C. Smith había editado la obra de Spenser y había escrito un breve *Study of Wordsworth* [1944]), el libro tiene que ser considerado más como síntoma del estado de la historia literaria que como expresión de las opiniones personales de Grierson. Uno ha de referirse a los primeros trabajos de Grierson para convencerse de que su interés en los metafísicos era algo más que una equivocación. Los trata muy brevemente. Dedica menos de una página a Crashaw, simplemente para criticarlo por su «extravagancia» y su «ridícula presunción» (*CH,* 165). Incluso el temperamento

amoroso y sensato de George Herbert lo cita solamente para disculpar sus «floreos métricos» y sus «productos de la fantasía» (164). A Pope le niega «valía e influencia duradera» (220) y expresamente confirma la idea de su «penuria de conocimientos y vulgaridad de sentimientos» (127). A los románticos los trata con mucho mayor detalle. Hay dieciocho páginas dedicadas a Crabbe frente a las doce que ocupan todos los poetas metafísicos juntos. A Scott lo exalta como «gran poeta» que se eleva a «alturas épicas» (367). Su actitud hacia la poesía moderna es de una total incomprensión. A los autores les desconcierta incluso Yeats y dejan el *Viaje a Bizancio* a los «lectores más jóvenes, poetas del mañana» (523). En su lugar encontramos excesivos elogios a Laurence Binyon y noticias incluso del Rev. Andrew Young, Mrs. Rachel Annand Taylor y Mrs. Fredegond Shove. Los autores alegan ingenuamente que recientemente ha tenido lugar un «cambio de sensibilidad» y que su «gusto poético se educó en los tiempos victorianos». Pero este relativismo significaría que no hay comunicación entre generaciones, que el universo del discurso crítico ha de romperse en pedazos. La mala poesía es mala poesía como la gran poesía es gran poesía, cualquiera que sea su época y cualquiera que sea nuestra sensibilidad particular.

Incluso más desconcertante que los juicios es la incapacidad de los autores para analizar y hasta para describir la poesía. Se limitan a agotar todos los posibles adjetivos, tales como «soberbio, opulento, capital, encantador, delicioso, precioso». Piensan que vale la pena citar a Canon Beeching al tratar de una obra de Samuel Daniel que, «desde el principio al fin está llena de bellas ideas y bella literatura» (92). Nos dicen dogmáticamente que «el verso blanco no es el instrumento de la sátira» (72), que algunos poemas de Sidney son canciones y así «a uno lo trasportan más allá de la realidad que los sonetos» (85) o que el verso de Milton «salvar las murallas de Atenas de la completa ruina» es «quizás el más bello verso de toda la lengua» (180) o que no hay nada como el verso libre, que es una contradicción» (557). Leer a Spenser, nos dicen, es como «contemplar una película en color y desplazarse constantemente so-

bre la pantalla al son de la música» (83); *The Lady of Shallott* «es un paisaje a la acuarela. Y el cuadro se nos muestra al son de las flautas» (442).

El libro no es solamente crítica mala, sino también mala historia literaria. Muestra una falta de conocimiento, casi total, de los más simples problemas metodológicos que presenta el escribir una historia de la literatura. Los autores no intentan siquiera lo que uno hubiera pensado que sería objeto de la preocupación de un historiador de la poesía inglesa; la continuidad, la ascensión, el desarrollo, los cambios y las revoluciones del arte de la poesía inglesa. Incluso no conciben con claridad la misión de estudiar una serie de poetas individualmente. Su método es un mero batiburrillo empírico de biografía, bibliografía y antología, en su mayor parte de pequeños fragmentos e indicaciones de temas y formas de verso. Valoran mucho el testimonio biográfico a juzgar por el espacio que le dedican, así como a lamentaciones como esta:

> No sabemos lo suficiente de la vida privada de Thomson [James Thomson, poeta victoriano] para poder relacionar sus diversas formas de poesía con los cambios en las circunstancias de cada momento (499).

Pero ni mucho menos hay un auténtico intento de aprovechar contextos político, social o incluso biográfico para llegar a una interpretación de la poesía. Cuando aparece algo de este tipo obtenemos una idea simplista, como la afirmación de que la decadencia de las facultades poéticas de Wordsworth fue debida a «exceso de trabajo» (351).

Este deplorable libro merece atención como obra de un distinguido erudito. Es un completo barullo en cuanto a métodos, intenciones e incluso materiales de historia literaria y revela ineptitud hasta en el simple análisis que indica que había (o ¿lo hay todavía?) algo falso en el ejercicio de la historia literaria.

H. W. Garrod podría fácilmente ser catalogado como mero seguidor de Sir Walter Raleigh. He citado dos veces (en *Concepts*

*of Criticism* [1963], 264, y en *Discriminations* [1970], 350) un pasaje que parece característico de su generación de eruditos y en el que Garrod elogia la crítica de la poesía que «ha sido escrita con la *máxima libertad,* con la mínima preocupación en la mente, con la mínima disposición a romperse la cabeza por cuestiones fundamentales» (*Poetry and Criticism of Life,* 157). El crítico, continúa Garrod, «puede permitirse dar rienda suelta a su temperamento... Puede ser una criatura con sus propias preferencias». Muchas otras indicaciones planteó firmemente Garrod en su tiempo, como el elogio de Hazlitt como «el más grande de los críticos ingleses» (*PCL,* 150), los artículos laudatorios sobre Rupert Brooke, Humbert Wolfe, A. E. Housman, sobre la poesía de Robert Louis Stevenson, sobre el *Testament of Beauty* de Robert Bridges y sobre un tema como *El ruiseñor en la poesía.* No existe contradicción entre esta crítica «impresionista» y el interés por la crítica de textos. La edición de Garrod de *The Poetical Works of John Keats* (1939), que contiene una relación de las diferencias entre los manuscritos y las primeras versiones impresas, está todavía considerada como una obra modelo.

Pero Garrod no es sencillamente otro caso de simbiosis de erudición, historia literaria exterior y crítica impresionista como la que prevalecía en aquella época. En realidad él tenía una idea mucho más compleja de la poesía y de la crítica. Incluso en una conferencia sobre «cómo distinguir un buen libro de uno malo», dirigida a maestros de escuela elemental, Garrod demuestra que entendía la norma de control de un autor y lo que él llama escribir «al punto», el concepto total de unidad orgánica y la definitiva llamada al veredicto de los tiempos, a la tradición: «la única prueba que conozco de un buen libro son los mejores libros» (*The Profession of Poetry and Other Lectures,* 265). En otra conferencia, *Los métodos de la crítica en poesía,* Garrod, más ambiciosamente, arguye que «hay un sólido cuerpo de común opinión» en la crítica de la poesía (*PCL,* 155) y es necesario emplear todos los métodos de crítica: el método exegético, la «apreciación» (que él desprecia como

«escuela que arrulla y recita»), los estudios biográficos y la crítica en lo que se refiere a las condiciones políticas y sociales. «Me gustan todos estos métodos» (160), dice complacido, pero luego continúa rechazando el subjetivismo de Anatole France, arguyendo que hay una diferencia entre reconocer que la verdad es relativa y parcial y la creencia de que la verdad es personal. Los críticos no pueden permitirse el lujo de expresar su propia personalidad. La expresión de la propia personalidad no significa nada. El hombre vive dentro de una tradición: se ve impulsado a emplear palabras. Se inspira en las mentes de otros. «Soy consciente de cuán poco, cuán nada tengo o soy que sea propiamente mío». «Somos meros cómplices con el mundo». Incluso un gran poeta no expresa lo que él es, sino «el alma profética del gran mundo». «Es un lugar común decir que el éxito de una obra teatral depende tanto del auditorio como de los actores... El público actúa; y, en cierto sentido, la escribe» (165). Aquí se anticipa a las nuevas y extremadas formulaciones de la participación del lector en la creación. En el rechazo de Garrod a la idea de que el poeta es un simple portavoz de su tiempo hay mucha verdad. Puede vivir, arguye, con su poesía en otra época, incluso en el siglo de Pericles (166). Se acepta en general la objeción a un concepto monolineal del tiempo, pero Garrod evita una solución escapándose a la vieja idea de la intemporalidad de la poesía. «Para la poesía nada ocurre en el tiempo. Si fuera así, la poesía sería historia» (167). Al final no encuentra «ninguna dificultad en suponer que la conciencia del mundo que habla en la poesía es del pasado y del futuro». «Esto hace posible hablar de leyes de la poesía», dice un tanto misteriosamente. Garrod conoce, desde luego, el argumento de que «no hay leyes de la poesía porque con la mayor frecuencia son violadas. Por la misma razón no hay ningún tipo de 'Diez Mandamientos'» (153). Si el poeta resulta demasiado para las leyes, se cambian, como se cambian las leyes de un estado sin dejar de ser leyes. Pero Garrod no va más allá: no necesitamos tener conciencia de esas leyes, como no necesitamos saber las leyes que rigen nuestro cuerpo. Luego continúa

con la postura antiteórica que cité al principio, fuera de contexto.

En algunas cuestiones centrales (no me atrevo a llamarlas leyes sino normas para juzgar), Garrod tiene la mente dividida. Como estudioso de Aristóteles, acepta lo universal y lo típico como norma y rechaza el realismo consecuente: «hablar de todo y dejar que las cosas hablen por sí mismas. Pero precisamente esto es el inconveniente del realismo. Si se deja a las cosas hablar por sí mismas nunca se harán hablando. Perecen a causa de su propia locuacidad» (*PP,* 21), pero luego cita Garrod una carta abierta dirigida a él por John Alexander Smith, un erudito aristotélico, sobre la *Nature of Art* (1924), y que alega, en términos tomados explícitamente de Croce, que la poesía consiste en «una especie de hambre y sed por aquello que es individual». Su propósito es

> exhibir objetos, no en sus relaciones universales sino en su individualidad... como cosas completas, como perfecciones momentáneas, como captaciones de la ocasión y del curso del acontecer aparente, cada uno de ellos un algo convincente por sí mismo, un *esto es* y no un *¿qué es?*; su propia lógica, su propio cuerpo vivo... esto es lo que toda poesía busca (*PP,* 25).

Pero de nuevo Garrod elude tomar una decisión y busca refugio en su desconfianza de la teoría:

> Si un hombre llega a una conclusión, ¡ojo!, porque en él no hay verdad. A mí me han dejado con la mitad de Aristóteles y de Wordsworth todavía en las manos, con la mitad del intelectualismo y el sensacionalismo (28).

Hay ineptitud, pero también sabiduría en las vacilaciones e inseguridades de Garrod.

En las breves obras *Wordsworth: Lectures and Essays* (1923), *Keats* (1926) y *Collins* (1928) no hay vacilaciones. Están planteadas un tanto dogmáticamente; son interpretaciones a veces obstinadas y minuciosas de los poemas; no lecturas minuciosas (*close reading*

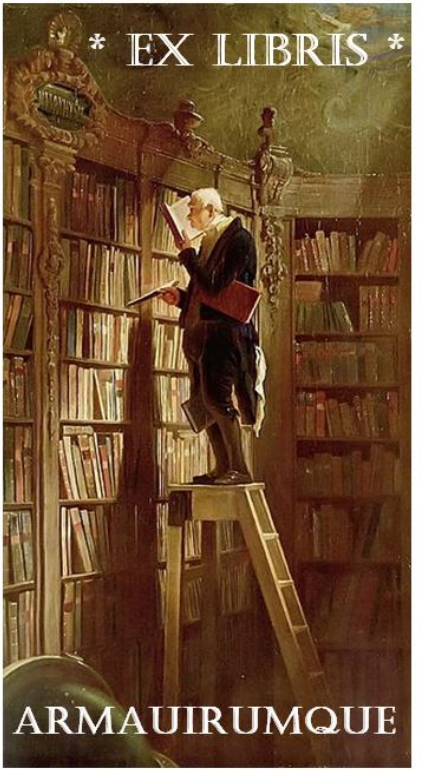
en el sentido del 'New Criticism') sino exámenes de las dificultades de comprensión de palabras, frases y conexiones. El libro sobre Wordsworth es el de menos actualidad hoy día, en parte porque han aparecido nuevos manuscritos de *Prelude* y en parte porque la atención que presta Garrod a la ideología, al sensacionalismo, a Godwin y al modelo de Coleridge como poeta filosófico, es excesiva. La polémica contra la concepción de Wordsworth según G. M. Harper es, sin embargo, justificada: «El Wordsworth byroniano es, en conjunto, menos verdadero, creo yo, que 'Papaíto Wordsworth'» (22). Y el análisis del prefacio de *Lyrical Ballads* es inteligente. Garrod declara «adherirse a la interpretación y abstenerse de hacer crítica literaria en el más amplio sentido» (10). Pero esto es apenas cierto en muchas de las páginas, especialmente la minuciosa categorización de los poemas de *Lyrical Ballads* (148-49).

El libro sobre Keats reafirma con aspereza la antigua idea del poeta como poeta de los sentidos. Garrod reconoce su interés político y su deseo de filosofar, pero piensa que en «esta vacilación entre la mente y los sentidos está, no su fuerza, sino su debilidad» (35). Todo su mayor interés lo dedica a las *Odes*. A *Endymion* y a la alegoría de *Hyperion: A Vision* las desprecia. «Pienso de él como el gran poeta que es solamente cuando los sentidos lo apresan, cuando encuentra verdad en la belleza, es decir, cuando no le inquieta encontrar la verdad en algo» (61). La crítica más reciente ha tomado el camino opuesto.

El librito sobre Collins evita todo exceso; muy acertadamente descarta la efusiva celebración que Swinburne hace de la lucidez de Collins y en su lugar examina las obscuridades de su sintaxis, las dificultades de su dicción y comenta, con frecuencia con alguna extensión, los fallos de Collins en el «logro de verdadera armonía entre lo que dice y lo que ya había dicho antes» (76), incluso en la tan admirada *Oda a la tarde*.

En *Jane Austen: Una depreciación*, desarrolla las objeciones que formuló Emerson al culto a esta autora: su mundo es estrecho, una sociedad estancada; a ella no le interesan o no le atraen los

asuntos públicos. «En su pueblo no hay lugar ni para Dios ni para el pobre. La naturaleza está también inflexiblemente excluida» (33). En un libro de Jane Austen nadie tiene nada que hacer. Sus argumentos son flojos y aburridos, sus normas éticas son poco estrictas, toleran «tales instituciones lastimosas y pasadas como la simonía, el nepotismo y el matrimonio por conveniencia» (30). Garrod le concede un sólo mérito: agudeza en la observación, habilidad en lo que él considera descripción teofrástica de los caracteres. Por todo su carácter doctoral, Garrod parece ser mejor crítico que sus semejantes en este grupo.



## Capítulo III

# EL GRUPO BLOOMSBURY

En un ensayo sobre Bloomsbury, Clive Bell duda si Bloomsbury existió alguna vez y se pregunta si se trata de «un modo de pensar, un período, una banda de conspiradores o una enfermedad infecciosa» (*Old Friends,* 126). Sin embargo Bell sí puede decirnos quién pertenecía, en 1899, a un grupo de estudiantes de Cambridge y quiénes se reunieron y siguieron reuniéndose desde 1904 en adelante en una casa alquilada por Vanessa y Virginia Stephen en el 46 de Gordon Square, Bloomsbury. Las dos hermanas, hijas del recientemente fallecido biógrafo y crítico Leslie Stephen y posteriormente casadas con Clive Bell y Leonard Woolf, respectivamente, tenían relaciones de amistad con el economista John Maynard Keynes, el biógrafo Lytton Strachey, el crítico de arte Roger Fry, el crítico teatral Desmond MacCarthy y el novelista Edward Morgan Forster. Bell elude la cuestión de si había algo de común en la opinión estética y crítica de estos amigos. Keynes, uno de los primeros miembros del grupo, consideraba decisiva la influencia de los *Principia Ethica* de G. E. Moore. Citaba la afirmación de Moore de que «con mucho, las cosas más valiosas que conocemos o podemos imaginar son ciertos estados de conciencia que pueden describirse toscamente como placer de las relaciones humanas y el disfrute de los objetos bellos» [1].

> Nada importaba —decía Keynes— excepto los estados de la mente, la nuestra y la de los demás, naturalmente, pero principalmente de la nuestra. Estos estados mentales no estaban asociados con la acción o logro o consecuencias. Consistían en estados intemporales apasionados de contemplación y comunión, ampliamente insensibles al 'antes' y al 'después'.

Esto implica un modo de ver la vida: «Repudiábamos las normas morales habituales, los convencionalismos y el saber tradicional. Éramos, por así decir, en un sentido estricto, inmoralistas» [2]. Las recientes biografías de Keynes, Strachey, Virginia Woolf, E. M. Forster, Vanessa Bell y Vita Sackville-West, como también la publicación de una de las primeras novelas de E. M. Forster, han ampliado inmensamente nuestro conocimiento de su emancipación sexual y de sus embrollos emocionales. Pero no se puede decir que permanecieran apartados del mundo de la acción y del logro. Virginia Woolf, al menos, pasó a ser una ardiente feminista, pacifista y socialista. Ni se puede decir que su estética fuera simplemente la de «el arte por el arte» o incluso una búsqueda de «estados de comunión intemporales y apasionados». Con nuestra perspectiva más amplia podemos distinguirlos claramente de los demás críticos contemporáneos. Nunca (o casi nunca) reclaman un estado estético como el status de intuición mística que pretendían Middleton Murry, D. H. Lawrence o G. Wilson Knight. No se anticiparon ni compartieron el clasicismo de T. S. Eliot, su idea de la impersonalidad de la poesía o la fuerza de la tradición, ni su violento antiromanticismo ni el de T. E. Hulme. Ni pudieron aceptar el cientifismo psicológico de I. A. Richards o comprender el moralismo de F. R. Leavis. Pero esto que los distingue de las otras principales tendencias y figuras de la crítica inglesa no habría de obscurecer la diversidad de las opiniones críticas ni la actividad de este grupo unido por la amistad y por una superioridad de camarilla consciente de su propia existencia. Hemos de tratar separadamente la crítica en cada uno de ellos, con el fin de poner de manifiesto la individua-

lidad de los miembros y juzgarlos no como casos sino como personalidades de la crítica. Es necesario que consideremos brevemente a los críticos de arte Roger Fry y Clive Bell.

### ROGER FRY (1866-1934) Y CLIVE BELL (1881-1964)

Roger Fry, por raro que pueda parecer, se sentía impresionado por la obra de Tolstoi *¿Qué es arte?*; no, naturalmente, por «su absurda valoración de las obras de arte» sino por «su luminosa crítica a los pasados sistemas estéticos» y por su decisión (influida por Eugène Véron) de que el arte no tiene relación alguna con la belleza sino que «es un medio de comunicación entre los seres humanos» (*VD,* 292-93). Esta manera de ver el arte, altamente social y comunal, se encuentra modificada y a veces contradicha por la insistencia de Fry sobre la reacción puramente personal ante una obra de arte. «El crítico —dice Fry— tiene que trabajar con el único instrumento que posee, esto es, su propia sensibilidad y todos los errores que ella le provoca» (285). Por eso Fry tiene que defender la

> completa relatividad de todo respecto a la naturaleza humana y la imposibilidad de hablar de modo absoluto acerca de las cosas en sí mismas. Es curioso lo difícil que es desarraigar la costumbre medieval de pensar en 'sustancias', en cosas existentes aparte de toda relación [3].

Fry, sin embargo, puede decir que «el arte más grande siempre ha sido comunal, la expresión —sin duda de modos sumamente individualizados— de aspiraciones e ideales comunes», pero manifiesta cierto temor ante la libertad del artista en una futura sociedad socialista que él considera tan sólo como «dirigida a la libertad humana», como «organización para el ocio del que nace el arte», visión cándidamente utópica desmentida por la historia reciente (*VD,*

62, 77-88). Generalmente Fry arguye que «el supuesto usualmente admitido de la conexión directa y decisiva entre vida y arte no es en modo alguno correcto». El arte «está abierto a veces a influencias de la vida, pero en lo fundamental es autónomo; encontramos que las secuencias rítmicas de cambio están determinadas mucho más por sus fuerzas internas propias» que por influencias exteriores (9). Incluso puede afirmar que «el arte no tiene conexión alguna con las normas morales» ni con el sexo [4].

En la práctica llegó a ser Fry el principal abogado del arte postimpresionista: él organizó la exposición de noviembre de 1910 que presentaba obras de Cézanne, Gauguin, Van Gogh y Matisse por primera vez en Inglaterra y constantemente apoyaba el rechazo del arte tanto realista como impresionista, aceptando incluso la conclusión lógica en el arte abstracto y no representativo. «El contenido», arguye, es «meramente algo sometido a la forma... Toda la cualidad estética esencial tiene relación con la forma pura». Al referirse expresamente a la poesía afirma que «cuando la poesía se hace más profunda, la forma rehace por completo el contenido, que no tiene ningún valor por separado» [5]. Fry admite la existencia de una emoción artística especial pero también admite que el ideal de arte puro es tan sólo un ideal. En la práctica, «la emoción estética tiene mayor valor en combinaciones muy complicadas que en estado puro». El arte tiene una cualidad especial de «realidad» que lo hace «cuestión de infinita importancia». Con un característico gesto de resignación, concluye: «Cualquier intento que pudiera hacer para explicar esto probablemente me llevaría a las profundidades del misticismo. Al llegar al borde de este abismo, me detengo» (*VD,* 301-02).

Posteriormente Fry rechazó, lógicamente, el desafío de I. A. Richards a cualquier clase de experiencia estética aislada. El argumento de Richards de que, al mirar un cuadro o al leer un poema o escuchar música, no hacemos nada diferente de lo que hacemos al ir a la galería o cuando nos vestimos por la mañana, no convence en absoluto. Fry recurre al artículo de Bradley «La poesía por la

poesía» y discute el conflicto entre forma pura y representación al que Richards pone fin denominándolo «cooperativo». Fry pone el ejemplo del espectro desde el arte representativo de Brueghel hasta el diseño de formas de Poussin y lo ve como tensión y conflicto (*T,* 2 s., 8, 20). En sus últimos años, Fry se sintió impresionado por Charles Mauron, un francés que más tarde desarrolló lo que llamó «psicocrítica». De él procedía la metáfora empleada por Fry «volúmenes psicológicos», en analogía con los «volúmenes plásticos» de las bellas artes (8) [6]. «Plástico» o tangible, es un término tomado de Berenson y que parece imposible transferir a la literatura de una forma precisa. Los logros de Fry estuvieron, y con gran alcance, en la educación del público en el nuevo arte del siglo: en el rechazo del realismo ilustrativo de los victorianos y en la disminución de la importancia de la contribución de los impresionistas como un paso adelante en la dirección apropiada, pero carente de la forma y la organización que él encontraba en Cézanne y en el Picasso de la primera época. Fry tiene habilidad para interpretar cuadros, para encontrar un vocabulario adecuado para describir obras de arte (algo le debía a Wölfflin a este respecto) y que era nuevo en Inglaterra, acostumbrada al vocabulario moralizador o vagamente impresionista derivado de Ruskin.

En realidad Clive Bell, con su *Art* (1913), causó gran impresión a causa del auténtico radicalismo con que afirmaba su postura y la invención de la expresión «forma significativa». Parece un término acertado para sugerir que el arte es forma, pero forma que significa algo más allá de lo relativo a ella como tal, algo que indica una realidad y que expresa o transmite una emoción. Pero en Bell, el término *significativo* es empleado para rechazar toda clase de «representación» e «ilusión». El elemento «representativo», nos dice, es «siempre improcedente», «porque, para apreciar una obra de arte no necesitamos llevar con nosotros nada de la vida, ningún conocimiento de sus ideas y asuntos, ninguna familiaridad con sus emociones. El arte nos transporta desde el mundo de la actividad humana a un mundo de la exaltación estética» (*A,* 27). En un capí-

tulo titulado «La hipótesis metafísica», Clive Bell sugiere, un tanto vacilante, que preferimos la exaltación estética provocada por una obra de arte a la que nos produce una obra de la naturaleza (una flor, el ala de una mariposa), porque nos conmueve la emoción del creador humano o incluso porque esa «forma significativa» es forma tras la cual captamos un sentido de realidad última. Clive Bell rehúsa responder positivamente a la cuestión de «por qué nos conmueven tan profundamente ciertas combinaciones de formas», pero reconoce que «nos hacemos conscientes de la realidad esencial, del Dios en todo, de lo universal en lo particular, del ritmo que todo lo impregna» (43, 46, 48, 54). Incluso arguye que «todos los artistas son religiosos» porque «toda creencia firme es religiosa». Arte y religión son, pues, dos vías por las que el hombre escapa «de la circunstancia al éxtasis». «Las grandes épocas de la religión son generalmente las grandes épocas del arte». Pero «criticar una obra de arte históricamente es hacer el papel de loco trastornado por la ciencia. Ninguna teoría salida alguna vez del cerebro de un charlatán fue nunca más desastrosa que la de la evolución en el arte». El arte no avanza (68, 71, 75). En términos de similar simplicidad decide la cuestión del arte y la ética. «Declarar que algo es una obra de arte», afirma Bell, es hacer «un juicio moral de suma importancia». Lo clasificamos entre los objetos que provocan exaltación espiritual (84-85). En cuanto a arte y sociedad, «lo único bueno que la sociedad puede hacer por el artista es dejarlo en paz». El arte, a su vez, puede «trasformar la sociedad, quizás incluso redimirla», pero aún no está claro cómo podría ocurrir esto excepto mediante alguna renuncia que también es purificación. «Quien una vez se perdió en un 'O Altitudo' no se verá tentado a sobreestimar las delicadas excitaciones de la acción». Lo que permanece y «todo aquello que importa son la emoción estética y su objeto inmediato» (167, 181, 190, 183).

El libro de Bell, con todas sus indicaciones hacia pretensiones metafísicas y religiosas del arte, establecía, para él, una norma que le permitía además definir su gusto literario [7]. En literatura recla-

maba «una norma absoluta basada en todo el *corpus* de ese arte que, como en pintura, le hacía calificar de «no artistas, en todos los sentidos» a autores «realistas» tales como H. G. Wells, George Moore y Galsworthy (*Potboilers,* 12, 11). Admiraba a Hardy, Conrad, Virginia Woolf, Anatole France y el recientemente descubierto Proust. Su pequeño libro, *Proust* (1928), enumera muy suficientemente las quejas corrientes contra su negligencia, sus frases largas, su snobismo, para defenderlo de cada una de estas acusaciones. Bell explica el método de Proust como «una serie de explosiones cuidadosamente planeadas mediante la cual el pasado sumergido vuelve a ser traído al presente; los monstruos de las profundidades, a la superficie». La forma de la novela la define como «una forma modelada en el tiempo» y su concepto de amor y de vida, como nihilista. Pero Proust tenía sus ilusiones. «Creía que arte y pensamiento no significan nada» (*Proust,* 41, 45, 85). A la luz de posteriores críticas a Proust, el librito parecerá insignificante y modesto. Después del ensayo de Murry, en 1922, y el *English Tribute* (1923), dedicado a Proust y en el que Bell había participado, su entusiasmo marca un clímax del prolongado amorío de los ingleses con Proust.

En un artículo, «El credo de un esteta» (1922), Bell atacaba la obra de Shaw, *Back to Methuselah,* y su sombrío pronóstico afirmando que «la gente que realmente se preocupa de la belleza no se preocupa por ella porque venga de Dios o conduzca a alguna parte. Se preocupan por ella en sí misma; lo que es más, se preocupan como de todas las cosas bellas de la vida», y alega que «los antecedentes de la música de Mozart y de mis sentimientos no tienen nada que ver con el valor de ninguna de las dos cosas». Shaw, en respuesta, llamó a Bell «imbécil y voluptuoso», pero, más seriamente, alegó que «no vivimos ni queremos ni podemos vivir en el presente». El desacuerdo entre esteticismo y didactismo no podía haber sido expresado en una forma más sucinta.

No puede decirse claramente que estos dos críticos de arte hayan formulado algo semejante a un credo de Bloomsbury. Su influencia estuvo lejos de ser penetrante y sus escritos estaban dema-

siado distanciados de lo que es crítica literaria concreta para tener gran importancia. Hemos de estudiar separadamente las figuras de este grupo para no caer en generalizaciones sobre esteticismo o impresionismo y poder contemplarlos en su trabajo como críticos.

## LYTTON STRACHEY (1880-1932)

La fama de Lytton Strachey se debe a sus biografías. Su primer gran éxito fue *Eminent Victorians* (1918), colección de apuntes satíricos del Cardenal Manning, Florence Nightingale, Thomas Arnold y el General Gordon, y a la que siguió otra biografía mucho más suave e incluso benévola de la reina Victoria, *Queen Victoria* (1921). Pero Strachey era también crítico literario, a quien hay que considerar un tanto en la línea de Sainte-Beuve y Pater, hábil propulsor de un credo historicista tolerante, escéptico en cuanto a teoría y dogmatismo, simpatizante temperamentalmente con el siglo XVIII, pero lo suficientemente imaginativo como para admirar a Shakespeare, Milton y los románticos ingleses, desde Wordsworth a Beddoes.

El primer trabajo de Strachey, *Dos franceses* (Vauvernargues y La Bruyère), se remonta a 1903, cuando él tenía 23 años. La primera frase de la obra suena como motivo principal de toda ella: «La mayor desgracia que le puede acontecer a un hombre de ingenio es nacer fuera de Francia». Él mismo era ese hombre de ingenio; y los dos moralistas a que se refiere emplean las que serían principales formas de escribir de Strachey: aforismos, meditaciones y retratos. Incluso entonces protesta Strachey contra la falta de sentido histórico. Contra la extraña opinión del traductor inglés de Vauvenargues de que su obra «No revela ningún signo del tiempo en que fue escrita», Strachey alega que Vauvenargues era más bien «típicamente dieciochesco». Strachey reconoce en los dos escritores su propio ideal estilístico: «precisión absoluta, completo acabado, proporción perfecta» (*CC*, 67, 69, 67), que encuentra hecho

realidad en la tradición francesa y en la lengua francesa en general.

Su primer libro, *Landmarks in French Literature* (1912) es un breve manual escrito para la biblioteca de la Home University, el cual, muchas veces por un incompleto conocimiento de segunda mano y con omisiones sorprendentes, trata de transmitir no sólo información sino también un auténtico entusiasmo hacia los grandes escritores clásicos de Francia y, en particular, hacia Racine y Voltaire. El librito pone de manifiesto el gozo de Strachey al evocar la época de Luis XIV.

> Cuando el sol de la mañana ya había salido y el cuerno sonaba recorriendo las largas avenidas ¿quién no deseaba, aunque sólo fuera en sueños, unirse a la brillante cabalgata cuando el joven Luis dirigía la cacería en los días de su naciente gloria? Después podíamos hacer tiempo sobre la interminable terraza, para ver al gran monarca, con sus tacones rojos, su tabaquera de oro y su encumbrada peluca, salir entre sus cortesanos o aplaudir un ballet de Molière en alguna primorosa cueva (*LFL,* 64 s.).

Esto pone de manifiesto su habilidad en las descripciones, aunque Strachey se permite excesivas paradojas, antítesis y a veces aburridos clichés. Muestra también su afición a la hipérbole: la prosa de Voltaire es

> la encarnación definitiva de las cualidades más características del genio francés. Si todo lo que esa gran nación ha hecho o pensado alguna vez hubiera desaparecido de la tierra, excepto una sola frase de Voltaire, la esencia de sus logros habría sobrevivido (180 s.).

A veces hace Strachey observaciones auténticamente críticas que son más convincentes. Las criaturas de La Fontaine

> son animales con mentes que los seres humanos tendrían si se les pudiera suponer transformados en animales. Cuando la joven y alocada rata ve al gato por primera vez y hace a su madre la observación

*Je le crois fort sympathisant*
*Avec messieurs les rats; car il a des oreilles*
*En figure aux nôtres pareilles;*

este excelente razonamiento no es, evidentemente, un razonamiento de rata; ni es un razonamiento de ser humano; la gracia está en que es exactamente el razonamiento que, sin duda, habría hecho una simple criaturita de la especie humana en las mismas circunstancias si de uno u otro modo se hubiera metamorfoseado en una rata (113).

Toda su mayor atención la dedica a los siglos XVII y XVIII. La Edad Media la estudia a toda prisa y el Renacimiento es objeto de desprecio, con la excepción de Rabelais. Sorprendentemente, se nos dice que Montaigne «no era ni un gran artista ni un gran filósofo; no era *grande* en nada en absoluto» (40). En el tratamiento que hace de Pascal, La Rochefoucauld y La Bruyère hay citas entremezcladas y resaltadas que muestran una faceta de la mente de Strachey que no se mostraba ordinariamente: su melancolía y su pobre opinión de la condición humana, escondida tendencia que él encuentra también tras la risa de Molière y que admira en las cosas más deprimentes de Voltaire y Rousseau. Pero Strachey se muestra positivamente lírico cuando exalta a Racine en comparación con la negligencia de los ingleses, argumento ya expuesto en un ensayo anterior [1], o cuando se extiende al tratar de Voltaire, a quien dedicó varios artículos referentes a su estancia en Inglaterra, a su trato con Federico el Grande (al cual dio un giro diferente al de Carlyle) y a sus tragedias, a las que quita mérito en favor de las de Racine: las comedias de Voltaire son «simples *tours de force*», sus personajes son «marionetas» comparados con «el edificio de sutil psicología, de poesía exquisita, de pasión arrolladora», a pesar de «toda la intolerable parafernalia del teatro clásico» (*BC,* 129, 132, 130).

En dos casos invita Strachey a la comparación con Sainte-Beuve. Los ensayos sobre Mademoiselle de Lespinasse y sobre Madame du Duffand tienen el mismo tema que el *Lundis* de Sainte-Beuve,

que trata de estas dos damas. Strachey incluso cuenta las mismas anécdotas, por ejemplo, la del Padre Massillon que sugiere que se le regale un «catecismo de tres peniques» a la joven que luego fue Madame du Duffand [2]. Aunque Strachey emplea las mismas citas, resulta favorecido en la comparación. Los ensayos de Strachey están mejor ordenados, son menos abundantes en redundancias, mejores en penetración psicológica, más emocionados y más conmovedores, como cuando cita a Dante al final del ensayo sobre Mlle. de Lespinasse o concluye con la carta de despedida de Mme. du Duffand, escrita en su lecho de muerte, a Horace Walpole. Sainte-Beuve, en la misma coyuntura, termina con el sentimental asunto del perro Tonton [3].

Sin embargo, no es justo limitar la crítica de Strachey al elogio de la época clásica francesa. El siglo XVIII inglés es algo que domina de igual modo. Los ensayos sobre los epistológrafos, que pertenecen a la primera obra de Strachey (1905; *CC,* 3-64), se centran acertadamente en Lady Mary Montagu, Lord Chesterfield, Horace Walpole, Gray y Cowper a la vez que Lady Mary y Walpole son también objeto de otros ensayos. El último artículo sobre Alexander Pope (1925) excitó el resentimiento de la creciente comunidad de nuevos admiradores del poeta, a causa de un pasaje en el que se dice que los versos de las *Satires* y de las *Epistles* no se parecen a «nada tanto como a cucharadas de aceite hirviendo lanzadas desde la ventana del piso alto, por un mono diabólico, sobre los transeúntes hacia los que el miserable siente rencor» (261-77). Pero el artículo estaría enmendado por una crítica anterior que reconoce la ternura de Pope, su capacidad de afecto, su sincera y generosa amistad con las Blount, su profunda admiración por Swift y su devoción a su madre, suficientes enmiendas para hacer, del carácter moral de Pope, «un campo de batalla de emociones discordantes» [4]. El énfasis, puesto tanto en el artículo como en la crítica anterior, recae sobre Pope con «artista de genio supremo» que «acertó a expresar la pasión no a través de su propio medio sino a pesar de él». La defensa de la poesía de Pope frente a la de Matthew

Arnold, del pareado como estímulo precisamente con sus conveniencias puramente arbitrarias [5], de la belleza sensual de sus poemas, el crudo realismo ocasional y la crítica poética de la vida, encaja con la admiración general de Strachey hacia casi todos los principales autores ingleses del siglo XVIII, «la época más balsámica» de «dulce sensatez» (*PM,* 156 s.). Strachey defiende la comedia de la Restauración frente a la extrema indignación moral de Macaulay y la exagerada creencia de Lamb en su insignificancia de cuento de hadas. La comedia pura «depende, para su existencia, de la construcción de un mundo convencional en el que, mientras la naturaleza humana y las humanas acciones se ponen de manifiesto, las consecuencias quedan en suspenso. Los personajes de comedia son reales, pero existen *in vacuo*» (47). La alabanza de Vanbrugh insiste en el contraste entre su arquitectura, «la encarnación de la grandeza masiva», y su drama, «todo luz y aire» (*CC,* 160). En un ensayo sobre James Thompson comenta, en una rara observación estilística, sobre el «empleo del artículo definido» en las *Seasons* para producir los «más indefinidos efectos». Strachey prefiere con mucho *The Castle of Indolence,* que él considera como un anticipo de la primera obra de Keats (*SE,* 155, 158). Pero a Strachey le interesan más los epistológrafos, los historiadores y los biógrafos que los poetas. La *Decline and Fall of the Roman Empire* de Gibbon es «una obra maestra de enorme erudición y perfecta forma» (*PM,* 156) y Boswell triunfó como epistológrafo y biógrafo porque «no tenía orgullo, vergüenza ni dignidad». «Boswell era absurdo *ex hypothesi*; fue su absurdidad la condición esencial de su arte consumado» (91).

La simpatía de Strachey hacia el siglo falla en un aspecto. No puede aceptar su crítica. El Dr. Johnson, piensa, «no era, en esencia, un crítico de literatura, era un crítico de la vida». Johnson tenía generosidad y cordura en sus opiniones, pero sus juicios estéticos no eran nunca justos siendo a la vez, «casi invariablemente, sutiles o firmes o audaces». «Juzgaba a los autores como si fueran delincuentes en el banquillo». No entendió la tragedia. «Nunca investigó lo que los poetas estaban tratando de hacer», en tanto que

Strachey considera «primer deber [del crítico] no el criticar sino comprender aquello que es objeto de su crítica». Elogia «la cualidad de la comprensión sin la cual toda crítica es cosa vana y vacía» (*SE,* 60 s.: *BC,* 60, 61, 64, 61; *SE,* 110 s.). Comprensión significa, sin embargo, no abandono, pero sí tolerancia más bien; objetividad. Hume lo atrae con su «consumado éxito en el divino arte de la imparcialidad. Y ciertamente no tener sardina que arrimar es algo muy noble y muy raro. Se puede decir que es la antítesis de lo bestial» (*PM,* 114). Con semejante objetividad contempla Strachey el mercado de valores literario. «Donne está en alza todavía, Stevenson baja rápidamente, Shakespeare se mantiene firme, Wordsworth es una buena y sana inversión, pero solamente produce el 2%», metáfora explotada desde entonces por T. S. Eliot y Northrop Frye (*CC,* 155). Strachey reconoce simplemente algunas normas. «Es extraño no reflexionar sobre que, hace muy poco tiempo, la idea de que pudiera haber más de una clase de excelencia literaria era casi desconocida para la crítica», dice, y se guía por esta idea. (*Spectator,* 101, 266; citado por Sanders, 77). Admira a Racine y a Shakespeare, a Pope y a Hardy, a Donne y a Dostoievski. Su última biografía, *Elizabeth and Essex* (1928), no debería haber surgido como una sorpresa. Mucha de su crítica había estado dedicada a Shakespeare. Un ensayo, *El último período de Shakespeare* (*BC,* 41 ss.), protesta de la idea planteada por Dowden y Brandes de que las últimas obras de Shakespeare reflejan serenidad y armonía. Strachey cita pasajes de amarga desesperación, de denuncia virulenta y de grosera carcajada, para preguntar si «en este mundo de sueños está justificado que nos olvidemos de las pesadillas». Llega a la conclusión, extravagante, de que Shakespeare estaba «harto de la gente, harto de la vida real, harto del drama, harto, en realidad, de todo, excepto de la poesía y los sueños poéticos». El último período «no es sereno, no es benigno ni pastoral ni 'culminante'» (etiqueta de Dowden) (51, 52, 56). Pero la respuesta de Strachey parece tan sentimental como la serenidad de quienes la provocaron. Por extraño que parezca, al comienzo de este ensayo Strachey pone

en duda la «tácita aceptación de la idea de que el carácter de cualquier drama concreto es, de hecho, verdadero índice del estado de la mente del dramaturgo que lo escribe» (41), tan sólo para descartarla como ajena al propósito del ensayo, aunque uno pensaría que una respuesta podría destruir los fundamentos de toda la tesis. En un posterior ensayo, la introducción a las *Words and Poetry,* de George Ryland (1928), uno de los primeros libros que prestan una minuciosa atención al arte verbal de Shakespeare, Strachey, más discretamente, vuelve a quitar mérito a las últimas obras del poeta.

> El carácter ha dejado de ser individual y se ha hecho irreal; el drama ha pasado a ser convencional y operístico; las palabras siguen siendo más tremendamente, más exquisitamente, más escalofriantemente vivas que antes (*CC,* 287).

En las grandes tragedias de Shakespeare reconoce Strachey siempre «la inmensa complejidad y fuerza pasional» (*Spectator* 102, 185; citado por Sanders, 89). El último ensayo inacabado, *Othello* (1931), es un esfuerzo por impulsar el argumento poco convincente de Coleridge acerca de «malignidad sin motivo» de Iago. Shakespeare, cambiando deliberadamente la historia de Cinthio, «determinó que Iago no tenía que tener ningún motivo» (CC, 289 ss., 295).

De todos los contemporáneos de Shakespeare, el más admirado por Strachey era Donne, como poeta «religioso, sensual, erudito, apasionado y discutido», señalando *Los aniversarios* como su obra más característica ya en 1913, en una crítica a la gran edición de Grierson (*SE,* 91 s.). Strachey también participa en el resurgimiento de Sir Thomas Browne, cuyo estilo ve renacido en el Dr. Johnson, en Burke y en Gibbon. «*The decline and Fall* no habría sido precisamente lo que es si Sir Thomas Browne nunca hubiera escrito *Christian Morals*» (*BC,* 30).

Strachey sentía debilidad por el poeta romántico Thomas Lovell Beddoes, a quien encomió como «el último isabelino». Beddoes no desentona al lado de Spenser, Keats y Milton. «¿A quién preocupa lo que Milton tenía que decir? Es su manera de decirlo lo que inte-

resa: es su expresión» (*BC,* 211). El divorcio entre arte y vida, asunto y estilo, sonido y sentido, se reafirma aquí con una burda simplificación. Strachey suele enfrentarse a este asunto con más discreción. Admira a Wordsworth por su grandilocuencia, su mezcla de dicción latinizada con el anglosajón, de la que pone el ejemplo del efecto que produce la palabra «diurno» *(diurnal)* en el verso *rolled round in earth's diurnal course, with rocks, and stones, and trees* («giraba alrededor en el curso diurno de la tierra, con rocas y piedras y árboles») (*SE,* 164). Como contraste, Strachey alaba el nuevo tomo de versos de Hardy, como «lleno de poesía; y, sin embargo, está lleno de expresiones feas y molestas, torpe métrica y monótonos y prosaicos giros de lenguaje» (*CC,* 182). Entiende el pesimismo de Hardy, con las breves escenas crueles de fracasos y de odios humanos, sin tener en cuenta la calidad del verso y puede encontrar buenas palabras incluso para el «macabro humor satírico» de Carlyle, aunque sus «oídos han quedado sordos por el rugido y el traqueteo de esa inagotable artillería de su estilo» (*PM,* 183).

La amplias simpatías de Strachey fallan ante el misticismo y la profecía. Blake, «borracho intelectual», se convierte en motivo para condenar el misticismo por su «falta de humanidad» (*BC,* 188, 187). Objeto de su aversión particular es el victoriano «profético». Sin embargo, en el ambiente de entusiasmo de Bloomsbury por Dostoievski, se dejó llevar. Es sorprendentemente elogioso un ensayo sobre *Los hermanos Karamazov,* aunque Strachey se siente molesto por su estilo soez y el ambiente febril de la obra (*SE,* 174). Compara a Dostoievski con los dramaturgos de la época de Jacobo I, pero tiene el buen sentido, raro en aquel tiempo y lugar, de considerar a Dostoievski también como «un humorista ruso». Hace comentarios sobre la Madame Epanchin, de *El idiota,* y sobre el Stephan Trofimovich, de *Los endemoniados.* Stephan es un Don Quijote del siglo XVIII cuya muerte recuerda la del héroe de Cervantes (*CC,* 168 ss., 173).

Strachey, hijo del general Sir Richard Strachey, que hizo una gran carrera en la India, reaccionó violentamente contra la época

victoriana, «su incoherencia, su carácter presuntuoso, su incurable falta de objetividad, su incapacidad de crítica», su «excentricidad y provincianismo» (*CC,* 174, 175; *PM,* 182), por citar de sus artículos y no de su obra *Eminent Victorians,* que con su tono burlón le ganó la fama de duro «desenmascarador». Pero la crítica literaria de Strachey, con todas las limitaciones debidas a sus simpatías, peca más bien de unos gustos indiscriminados. El punto de vista es el de la historia. Strachey piensa en términos de una historia del sentimiento, se imagina un «historiador de las maneras [que] pudiera presentar una serie instructiva de figurines morales que mostrarían, de cada generación precedente, lo bueno y lo malo que estuvo más de moda» (*CC,* 115). La magnanimidad romana, la santidad medieval, la virtud del Renacimiento, la «humanidad» del siglo XVIII, son todas ellas características evocadas por Strachey, que también evoca e imita a veces la exuberancia de los isabelinos, el esplendor barroco de Sir Thomas Browne, el arte «brillante, vivo, majestuoso y encantador» de Racine (*BC,* 130), la paz de los augustos y lo que él considera ordinariez y estrechez de miras de los victorianos. Su crítica puede ser considerada como ejemplificación de un esquema histórico como este.

## VIRGINIA WOOLF (1882-1941)

Casi todo el que se ha ocupado de la crítica de Virginia Woolf la ha clasificado como «impresionista» y ha citado un pasaje de su ensayo *Ficción moderna* (1919): la vida es «un halo luminoso, una envoltura semitransparente que nos rodea desde el principio de la vida consciente hasta el final de ella». A los nuevos novelistas los exhorta:

> Recordemos los átomos según van cayendo sobre la mente y el orden en que caen; dibujemos el modelo, por inconexo e incoherente que parezca, que cada visión o incidente marque en la conciencia (*CR,* 149).

Aquí habla ella, sin embargo, de la vida y los nuevos novelistas, incluida ella misma, definiendo su ambición, y no habla de su crítica. Su propia crítica, aunque frecuentemente metafórica e incluso caprichosamente personal, la describe, sin razón, en términos de «átomos cayendo sobre la mente» e incluso como «modelos marcados sobre la conciencia». Filosóficamente considerada, Virginia Woolf no era idealista, no era ninguna bergsoniana, ni tampoco una empírica británica, sino una ferviente partidaria de G. E. Moore, a quien ella estudió con auténtico esfuerzo en 1908 y citó incluso en sus novelas [1]. Moore defendía un «realismo» moderno, es decir, él distingue entre actos de conciencia y objetos relacionados con ellos, pero distintos de esos actos. Los detalles existen fuera de la mente. Mientras las opiniones de Virginia Woolf no tienen que ser encasilladas en un esquema filosófico, ella se propone claramente, al menos en sus críticas, conseguir un objeto y ella no aprobó ni pudo aprobar ni el solipsismo que encierran las «aventuras del alma entre obras de arte» de Anatole France ni la idea de Pater del encarcelamiento del hombre dentro de su propia mente y cuerpo o la de la imposición del ego de cada uno sobre las obras de arte, que postula la «crítica creativa».

Virginia Woolf, naturalmente, no ignoraba la participación del arte en la composición de sus ensayos, hábiles, bien ordenados, bien escritos, ni podía dejar de considerar la importancia que tiene para el crítico la experiencia del profesional. Ella va muy lejos al negar el valor de la crítica que no esté alimentada por «la excitación, la aventura, el desorden de la creación». Los críticos «que llegan al fondo del asunto» son Keats, Coleridge, Lamb, Flaubert, antes que los catedráticos académicos como Walter Raleigh —quien, reconocido por ella, tenía realmente una añoranza de la vida de acción y menospreciaba la crítica— o un cauto y decoroso periodista como Edmund Gosse, quien, «como todos los críticos que persisten en juzgar sin crear, olvidan el riesgo y la agonía del parto» (*CDB,* 90; *M,* 91). Sin embargo, Virginia Woolf conoce perfectamente la diferencia entre creación y crítica y muchas veces asigna

a la crítica una función limitada y hasta humilde. El crítico está para decirnos cómo hay que leer; él mismo es un «lector corriente» en el sentido en que ella, deliberadamente, interpretó mal el «regocijo del Dr. Johnson por coincidir con el lector corriente» de la *Life of Gray*. El lector de Virginia Woolf lee por su propio placer. «Lo guía un instinto de crear él mismo, partiendo de cualesquiera que sean los retazos, algún tipo de obra acabada —el retrato de una persona, la descripción de una época, una teoría del arte de escribir», asuntos todos ajenos totalmente al lector corriente de Johnson, que no es más que un lector «no corrompido por prejuicios literarios», libre de los «refinamientos de la sutilidad [*sic*] y del dogmatismo de la erudición» (*CR,* 11).

A Virginia Woolf sí que no le es ajeno el «retrato de una persona»; muchos de sus ensayos son biográficos y ella misma practicó el arte de la biografía a mayor escala en su libro *Roger Fry* (1940), e incluso en *Orlando* (1928), historia novelada de la familia Sackville a través de los siglos. También se mete a hacer la «descripción de una época» al evocar muchas veces el marco social y el ambiente de un tiempo pasado; o si dice también alguna vez algo acerca de «una teoría del arte de escribir» al reflexionar sobre la aportación de la conciencia, sobre eso que ella llama la «submente», al afirmar la importancia de la «convicción», «raro don» que ella encontró en Chaucer y del que «participa en nuestros días Joseph Conrad en sus primeras novelas» (*CR,* 23).

Sin embargo, ella sabe bien que ninguna de estas cosas que conciernen al lector corriente ocupan el centro de la labor de la crítica. Incluso ridiculiza la preocupación por la biografía. Comentando a Defoe, se lamenta de que su fecha de nacimiento, sus antepasados, su trabajo como calcetero, su esposa y sus seis hijos, su afilado mentón, puedan ocupar mucho más tiempo que la lectura del *Robinson Crusoe* del principio al fin (*SCR,* 42). A ella le parece una «sabia precaución el limitar el estudio que uno haga de un autor al estudio de sus obras» (*GR,* 167). No obstante, siempre vuelve a la idea de que «en cualquier lugar, en todas partes, ya

escondido ya manifiesto, en cualquier cosa que se escribe está la figura de un ser humano» (*CDB,* 175). Pero admira a los griegos que «se mantienen en su propia solidez. El destino ha sido en eso benévolo con ellos. Los ha preservado de la vulgaridad. Eurípides fue devorado por unos perros; Esquilo, muerto por una piedra; Safo despeñada. No sabemos más que eso de ellos. Tenemos su poesía, y eso es todo» (*CR,* 32). «La única cuestión de interés es si esa poesía es buena o mala» (*SCR,* 218). Virginia Woolf murió ahogada. Su biógrafo y sobrino Quentin Bell, desgraciadamente, no la ha «preservado de la vulgaridad».

A ella también le gusta bosquejar las minucias de una época, evocar su ambiente peculiar, contar «las vidas escondidas», hablar de los Paston y sus cartas como introducción a Chaucer o de los *Voyages* de Hakluyt como «el cuarto trastero isabelino». A los autores de las grandes obras maestras los ve muchas veces de una forma que habría sido comprensible para Hipólito Taine, o para su propio padre, como «el resultado de muchos años de pensar en común, de pensar con el conjunto de la gente de modo que la experiencia de la masa está detrás de la única voz que se hace oír» (*ROO,* 97-98). Pero piensa que las obras de Shakespeare «no son de utilidad ninguna como 'sociología aplicada'. Si tuviéramos que depender de ellas para tener conocimiento de las condiciones sociales y económicas de la vida de la época isabelina estaríamos desesperadamente confusos» (*GR,* 19). El gran arte trasciende los tiempos, pero está arraigado en su propia época. Virginia Woolf no creía en el arte que existe fuera del tiempo y el lugar, o en *l'art pour l'art,* como con frecuencia se ha dicho de ella. Tenía un agudo sentido histórico, una sensibilidad para captar el color de la Inglaterra de cada distinta época y una sensibilidad, rara en aquel tiempo, para los cambios del público lector y la interacción de autor y lector, de texto y reacción. Así, ella habla de los primeros lectores de la *Arcadia* de Sidney:

> Cada uno lo ha leído de diferente modo, con la intuición y la ceguera de su propia generación. Nuestra lectura será igualmente parcial. En 1930 no sabremos ver gran cantidad de cosas que eran evidentes en 1655; veremos algunas cosas que el siglo XVIII no veía (*SCR,* 32).

Un libro, ella lo sabe, «se escribe siempre para que alguien lo lea», porque «la escritura es un medio de comunicación» y «saber para quien se escribe es saber cómo se ha de escribir». El destino de la literatura «depende de una feliz alianza entre escritores y lectores» (*CR,* 205, 206, 207, 209).

Son varias las veces que Virginia Woolf esboza una historia del apoyo económico a la literatura inglesa, comparando el único patrocinador, Lady Pembroke, para Sidney, con la «vasta y variada multitud» de tiempos posteriores y citando el bien conocido relato de Goldsmith de la decadencia del patronazgo en el siglo XVIII (*CDB,* 3-4). Se preocupa continuamente del papel de la crítica en su tiempo. En un extravagante artículo propone su abolición fundándose en que las críticas favorables y desfavorables se invalidan mutuamente hoy en día. Hace la propuesta, poco práctica, de sustituir la crítica por entrevistas del autor con un crítico que le ofreciera asesoramiento mediante pago de honorarios (127-42). La importancia de la crítica para el público lector, como mayor que para el autor, apenas se consideraba. A ella le preocupaba más bien la actitud, declarada o implícita, del autor hacia sus lectores. Sin embargo Samuel Butler, George Meredith y Henry James tenían conciencia de su «público aunque se sabían superiores a él».

> Cada uno de ellos menospreciaba al público; cada uno de ellos deseaba un público; ninguno conseguía un público; y cada uno se tomaba en el público la venganza de su fracaso mediante una serie sucesiva, gradualmente creciente en intensidad, de recovecos, obscuridades y actitudes que ningún autor, cuyo patrocinador fuera su igual y su amigo, habría pensado que fueran necesarias (*CR,* 206).

Esto es simplemente un ejemplo para apoyar la verdad de que «indudablemente todos los autores se ven inmensamente influenciados por el público que los lee». Al comparar los lectores de Cervantes con los de Thomas Hardy, Virginia piensa que «el lector de hoy, que está acostumbrado a encontrarse en comunicación directa con el escritor, se encuentra del todo alejado de Cervantes». Ella duda de que Cervantes sintiera la tragedia y la sátira de *Don Quijote* como nosotros las sentimos y sospecha, gratuitamente, me parece, que era tan insensible como era Shakespeare (o, mejor diría yo, Enrique V) al desterrar a Falstaff. «En cuanto a reconocer uno mismo lo que es, quizá los grandes autores nunca lo hacen. Quizá está aquí el por qué épocas posteriores encuentran lo que buscan» (*CDB,* 177-78). Este es el tema del que posteriormente se ocupó el fenomenólogo polaco Roman Ingarden, que habla de «indeterminación» de una obra literaria, incluso de «espacios vacíos» en ella, espacios que generaciones de lectores pueden libremente llenar a su antojo.

Hay, diría yo, una «estructura de determinación» que impide la arbitrariedad; y Virginia Woolf lo sabe cuando intenta describir, caracterizar y valorar el mundo de los novelistas que estudia. Parece que deliberadamente crea un complemento a los ensayos de su padre, Leslie Stephen, que se ocupan también del mundo de los novelistas ingleses, pero siempre juzgándolos conforme a la norma de una moral social: Stephen los alaba por su reconocimiento del «valor incomparable de la hombría, de la honestidad, y del puro amor al hogar» o los condena por morbosidad, cinismo y «vago idealismo» [2]. Virginia Woolf se ocupa de ellos de modo diferente. Ella quiere dominar la «perspectiva», entender «cómo ordena su mundo el novelista» (*SCR,* 43), «el único don» suyo que es «más esencial que otros», «la capacidad de combinar... la simple visión» (*PM,* 166).

De sus ensayos podríamos extraer una historia de la novela inglesa, desde la *Arcadia* de Sidney hasta Conrad y Joyce, no en cuanto a «origen, ascensión, desarrollo, decadencia y ocaso» (*SCR,*

43), no en cuanto al evolucionismo de su padre y el tiempo en que vivió, y que ella expresamente rechaza, sino a modo de galería de retratos individuales que caracterizan o evocan el mundo particular de un escritor. La *Arcadia* de Sidney tiene una «quietud pictórica», con «versos que realizan algo de la función del diálogo de la novela moderna». Los personajes son como fantasmas que deambulan. Sidney los tiene tan fuera de su alcance que «ha olvidado qué relación tiene con ellos... ¿el 'yo' es el del autor que está hablando o es el 'yo' del personaje?». Tal observación, auténticamente crítica, hace aceptable la conclusión de que «todas las simientes de la ficción inglesa, fantasía y realismo, poesía y psicología» yacen latentes en *Arcadia.* Incluso podríamos admirar esas palabras de Virginia:

> poco a poco se va el libro, flotando, a la suave atmósfera del limbo. Se convierte en uno de esos lugares semi-olvidados y abandonados donde la yerba crece por encima de estatuas caídas y la lluvia gotea incesante y los escalones de mármol verdean de moho y la maleza se extiende por los arriates. Y sin embargo es un bello jardín para vagar por él de vez en cuando: uno camina torpemente sobre hermosas quebradas y aquí y allá se abre una flor y el ruiseñor canta en el lilo (34, 38, 40, 41).

Es un método que hoy día está completamente pasado de moda y, generalmente, no encuentra aprobación, pero tiene su función y su respetable ascendencia en Lamb, Hazlitt y Pater.

Con menos fantasías caracteriza Virginia Woolf el *Robinson Crusoe,* «obra maestra» con muchas limitaciones.

> No hay salidas ni puestas de sol; no hay soledad ni alma. Hay, por el contrario, mirándonos fijamente a la cara, no otra cosa que un gran puchero de barro... Tenemos que cambiar, rápidamente y por completo, nuestro sentido de la proporción... El hombre ha de quedar reducido a un animal que lucha por la supervivencia; y Dios, convertido en un encogido juez cuyo sillón, sólido y de alguna manera duro, está tan sólo un poco por encima del horizonte (*SCR,* 45).

Su novelista favorito de los del siglo XVIII es Laurence Sterne. Su mundo, sin embargo, no es «en conjunto el mundo de la ficción. Está por encima». Virginia Woolf alega que Sterne

> no es un analista de las sensaciones de otros. Ésas permanecen siendo sencillas, excéntricas, extravagantes. Es su propia mente la que le fascina, sus rarezas y sus caprichos, sus fantasía y sus sensibilidades; y es su propia mente la que da color al libro [*Tristram Shandy*] y le pone barreras y le da forma.

Laurence Sterne es el personaje más importante del libro. Los otros «son raza aparte entre los personajes de la ficción. En ninguna parte hay nada que se les parezca, porque en ningún otro libro dependen los personajes tan directamente del autor. En ningún otro libro están envueltos tan juntos autor y lector». En *Tristram Shandy* le parece Sterne a ella «ingenioso, indecente, desagradable y sin embargo, sumamente simpático». El autor logra hacernos sentir «muy cerca de la vida», pero, al mismo tiempo, paradójicamente, nos muestra «una vida que nada tiene en común con lo que, en pocas palabras, uno llama 'vida real'». «Shandy Hall, el hogar de las chifladuras y excentricidades, consigue sin embargo hacer que todo el mundo exterior parezca pesado, estúpido y brutal y atormentado por innumerables trasgos» (*GR,* 135, 134, 172, 171). Aunque Virginia Woolf escribió una elogiosa introducción a *The Sentimental Journey,* ella expresa su desconcierto ante el despliegue de virtud. «Nunca se nos permite olvidar que Sterne es, por encima de todo, sensible, comprensivo y humano». Echa de menos «la variedad, el vigor, la obscenidad de *Tristram Shandy*», pero incluso en *The Journey* encuentra «un pilar de convicción que lo sostiene». Sterne es «un estoico a su modo, y un moralista, y un maestro» y, finalmente, «un muy grande escritor» (*SCR,* 73, 75). Sin embargo, los ensayos de Virginia Woolf, que captan al hombre y su mundo, son decepcionantes: ella no tiene nada que decir acerca del principal derecho de Sterne a la originalidad, de su escribir una novela acerca de la novela, de su parodia de la novela convencional, de

su manera de tratar el tiempo, todas esas cualidades que han hecho de Sterne, desde entonces, una figura fundamental en la historia de la literatura de ficción.

Según nos adentramos en el siglo XIX, los ensayos de Virginia Woolf combinan cada vez más el juicio con la evocación y la descripción. El ensayo sobre Jane Austen es casi completamente favorable a la escritora. Al tratar de su primera obra, *The Watsons,* Virginia Woolf encuentra en ella todos los elementos de la grandeza de Jane Austen.

> Dejemos a un lado la animación superficial, la semejanza con la vida y nos queda, para proporcionarnos un más profundo placer, una exquisita distinción de valores humanos. Es contra el disco de un corazón infalible, un buen gusto inagotable y moralidad casi rigurosa contra lo que ella pone de manifiesto esas desviaciones de la amabilidad, la verdad y la sinceridad que se cuentan entre las cosas más deliciosas de la literatura inglesa.

Virginia Woolf percibe con claridad las limitaciones de Jane Austen: «Ella no pudo lanzarse con entusiasmo a un momento romántico. Tenía toda clase de trucos para eludir escenas de pasión. Se acercaba a la naturaleza y sus bellezas de un modo suyo muy de soslayo» (*CR,* 138, 140, 141-42). Sus figuras, comenta Virginia Woolf en alguna parte, «están obligadas y limitadas a unos pocos movimientos determinados» (35). Pero esa reticencia es admirable: «Qué claramente lo dice sin decir nada; qué sorprendentes son por eso sus expresivas frases cuando surgen» (*GR,* 54). Virginia Woolf se imagina a Emma diciendo a Mr. Knightley en el baile de los Weston: «Quiero bailar con Vd.», «lo cual, aunque no es en sí elocuente o violento o convertido en llamativo por la belleza del lenguaje, tiene tras de sí el peso de todo el libro» (*CR,* 35). Virginia Woolf dice poco que pueda llamarse crítica estética, aunque alude a

> el arte más abstracto que, en la escena de la sala de baile [de *The Watsons*], varía de tal modo las emociones y distribuye de tal modo los papeles que es posible disfrutar de él de la misma manera que

> se disfruta de la poesía por sí misma y no como se cambia en un enlace ferroviario que pueda llevar la historia por esta vía o por la otra (*CR,* 138).

Con su última novela terminada, *Persuasión,* comenzó Jane Austen à superar sus limitaciones, afirma Virginia Woolf. Su sensibilidad ante la naturaleza es nueva. Por primera vez expresa una emoción amorosa, que Virginia supone extraída de la propia experiencia. Virginia Woolf especula sobre lo que habría sido de Jane si no hubiera muerto a la edad de cuarenta y cuatro años: «Habría sido la precursora de Henry James y de Proust» (144). Después de que el ensayo de Bradley sobre Jane Austen (1911) había comenzado a restablecer su fama, el entusiasmo de Virginia Woolf por la escritora, a quien llamaba «la más perfecta artista entre las mujeres» [3], constituyó, juntamente con la admiración manifestada por E. M. Forster y las ediciones de R. W. Chapman, el principal estímulo del nuevo culto a la autora.

Por el contrario, Virginia Woolf se muestra decididamente fría con Walter Scott. Hace un esbozo irónico acerca del gran proyecto familiar de Scott con el título de *Parloteo en Abbotsford.* En un estudio sobre *The Antiquary* se lamenta de su «execrable estilo». Scott «se equivoca de pluma, utiliza la pluma refinada para describir las intrigas y pasiones del corazón humano». Sorprendentemente, nos dice que «las novelas de Waverly son tan inmorales como los dramas de Shakespeare» y que «se pueden leer una y otra vez y no saber nunca de verdad qué era el mismo Scott o qué era lo que Scott pensaba», idea refutada fácilmente por cualquiera que lo estudie a fondo. Virginia Woolf piensa, sin embargo, que Scott es estupendo al describir «las emociones, no de los seres humanos enfrentados a otros seres humanos sino del hombre frente a la naturaleza, del hombre en relación con su destino» (*M,* 63, 64, 66, 68).

*Jane Eyre* y *Wuthering Heights* proporcionan a Virginia buena materia para un contraste fácil: la fuerza tremenda que hay en Charlotte Brontë cuando dice «Yo amo», «yo odio», «yo sufro» frente

a la ausencia absoluta de un «yo» en *Wuthering Heights.* Emily Brontë habla de «toda la raza humana» y de «vosotros, poderes eternos... La frase queda sin terminar. No es extraño que fuera así». Virginia Woolf piensa que Emily «veía un mundo dividido por un gigantesco desorden y sentía en su interior una fuerza capaz de unirlo en un libro», afirmación que toma demasiado en serio el misticismo y que no se ve respaldada por testimonio alguno (*CR,* 156, 158-59, 158).

A George Eliot la ve con la perspectiva de su biografía, «levantándose, con gemidos y esfuerzos, del aburrimiento intolerable de la mezquina sociedad provinciana» y, finalmente, uniéndose con George Henry Lewes, lo que la aisló de la sociedad. Virginia Woolf admira más que nada *Middlemarch* como «libro magnífico que, con todas sus imperfecciones, es una de las pocas novelas escritas para gente adulta». Sin embargo, le molestan las heroínas de George Eliot. «Muestran lo peor de ella, la llevan a situaciones difíciles, la hacen tímida, didáctica y, en ocasiones, vulgar». «No pueden vivir sin religión» y sienten la «profunda pasión femenina por la divinidad». George Eliot es también incapaz de retratar a un hombre, vacilando cuando tiene que concebir un compañero adecuado para su heroína. Las escenas de emoción, como la final de *Mill on the Floss,* con Maggie Tulliver ahogada sosteniendo fuertemente en los brazos a su hermano, «la arrastran fuera de su medio natural». Uno se pregunta qué es lo que queda de su obra excepto el mundo agrícola de su remoto pasado. «La capacidad de investigación y la riqueza de reflexión de las novelas posteriores», aunque reconocidas, se quedan sin ser comentadas (*CR,* 163, 167, 170, 169).

Virginia Woolf se muestra mucho más crítica con Meredith. Leyendo *Richard Feverel,* «enseguida exclamamos: qué irreales, qué artificiales, qué imposibles» son sus personajes. La escena puede ser espléndida, el paisaje, parte de la emoción, pero Meredith no está entre los grandes psicólogos y su doctrina «parece ahora demasiado estridente, demasiado optimista, demasiado superficial». Los libros posteriores son incluso «ampulosos y falsos» (*SCR,* 206, 211,

212), «huesos carbonizados y masas de alambre retorcido». A Virginia Woolf le habría gustado un toque de realismo... «o ¿es un toque de algo más semejante a la comprensión?». «Eso habría salvado a Meredith de ser el caballero honorable, aunque tedioso, que siempre hemos encontrado hay en él». En *The Egoist,* Meredith «se burla de la probabilidad, desdeña la coherencia y vive de momento importante en momento importante». Sin embargo Meredith, supone Virginia, tiene imaginación, «capacidad para poner a la naturaleza en consonancia con el hombre y fundirlo con su inmensidad» (*GR,* 49, 51, 52). Meredith es un «rapsoda» con sensibilidad lírica, pero «extremadamente convencional como mentalidad». Pertenece al grupo de los grandes excéntricos, como Donne, Peacock y Gerard Manley Hopkins, que no son mala compañía, podríamos decir (*SCR,* 207, 208, 213).

Es evidente que, a los ojos de Virginia Woolf, Hardy es mucho mejor escritor. En su primera novela, *Desperate Remedies,* ella justifica «un extremado y hasta melodramático empleo de la coincidencia» y se limita a aludir al conflicto interno de «un fiel hijo del campo y la pradera, atormentado sin embargo por dudas y desilusiones alimentadas por las lecturas». Cuando se pone a hablar de *Far from the Madding Crowd,* que «mantiene su puesto entre las grandes novelas inglesas», tan sólo puede evocar con lirismo su ambiente en un largo y metafórico pasaje. «La parda tierra del llano, marcada por los túmulos de los muertos y las cabañas de los pastores, se perfila sobre el cielo suavemente, como una ola del mar, pero inmóvil y eterna», etc., etc.; pero ella luego generaliza con sensatez acerca de los tipos y situaciones de las novelas. «La mujer es la más débil y la más carnal y se aferra al más fuerte obscureciendo su visión». El amor es la gran realidad de la vida humana. «Pero es una catástrofe; se presenta de repente y arrollador y hay poco que decir de él». Realmente no conocemos los personajes de Hardy. «No irradian su luz directamente sobre el corazón humano». Cada hombre lucha solo contra la tormenta. «No conocemos a sus hombres y mujeres en sus mutuas relaciones; los

conocemos en su relación con el tiempo, la muerte y el destino». A Virginia Woolf le desagrada «culpar» a Hardy de un credo, «amarrarlo a un punto de vista fijo». El lector sabría «cuándo dejar a un lado la intención consciente del autor, en beneficio de alguna otra intención más profunda de la que quizá él pudiera ser inconsciente». Solamente *Jude the Obscure* justifica la acusación de pesimismo. Su «desgracia es agobiante, no trágica». Virginia Woolf defiende incluso la violencia y el melodrama de las novelas como debidas a «un curioso amor aldeano de lo monstruoso por sí mismo», como parte del «espíritu salvaje de la poesía que veía lo extraño de la vida misma, sin ningún símbolo de capricho o de insensatez demasiado extremosos para representar las circunstancias asombrosas de nuestra existencia». Ella perdona todos los defectos y fallos de Hardy, «el más grande escritor trágico entre los novelistas ingleses» (*SCR,* 223-33, *passim*).

Virginia Woolf muestra una comprensión similar hacia Conrad. Admira su clarividencia y su «integridad implacable; cómo es mejor ser bueno que ser malo, cómo es buena la lealtad y la honradez y el valor». Ella prefiere, con mucho, sus primeras obras: *Typhoon, The Nigger of Narcissus* y *Youth* (*CR,* 223, 225). *Lord Jim* es cuenta aparte. La segunda mitad no es una continuación satisfactoria de la primera. Conrad «ve a sus personajes sólo en instantáneas; esto explica lo que podemos llamar la condición estática» de los tipos creados por este autor. Una atmósfera de calma densa y monótona invade el libro. La idea es simple, pero la textura es extremadamente bella (*TLS,* 27 julio, 1917). Las últimas novelas, sin embargo, no llegan a satisfacer las esperanzas que ella albergaba. Criticó *The Rescue* en sentido desfavorable. Echa de menos una «idea central que, reuniendo la multiplicidad de incidentes, produce un efecto de unidad». Es exactamente un «recargado melodrama» (*TLS,* 1 julio, 1920; *WD,* 26). *Nostromo* se resiente de una «superabundancia sofocante y multitudinaria» (*TLS,* 14 marzo, 1918). El Conrad posterior «no era capaz de poner a sus personajes en perfecta relación con su entorno». «No estaba seguro del mundo

de los valores y las convicciones». Ella ve un conflicto entre el capitán de barco y el comunicativo Marlow. Hay algo «somnoliento, embotado, recargado» (*CR,* 223-228), incluso hay «pomposidad y monotonía» en Conrad e incluso ella le niega, en una ocasión, el honor de ser un escritor inglés: «Es demasiado formal, demasiado cortés, demasiado escrupuloso», es un aristócrata extranjero sin humor ni intimidad (*CDB,* 80, 77).

El criterio con el que se juzga en estos ensayos es el de la preferencia por lo universalmente humano, por la capacidad de generalizar, de crear situaciones y personajes que (como los de Hardy) nos convencen de que «hay algo simbólico en ellos que nos es común a todos nosotros (*SCR,* 228). «La imaginación goza de la máxima libertad cuando más generaliza». Por contraste, dos novelistas que ella criticó seguían siendo subjetivos, personalistas. Georg Gissing se sirve del sufrimiento personal como único tema. A ella le agrada la intención de Gissing de hacernos pensar en la «horrible injusticia del sistema de sociedad», pero lo considera «egocéntrico», limitado por la «estrechez de miras y la escasez de sensibilidad» (*SCR,* 200, 201). Un escritor muy diferente, George Moore, escribe también solamente de sí mismo. Carece de toda fuerza dramática. Ni una de sus novelas es una obra maestra. «Son tiendas de seda que no tienen estacas», dice ella con frase sorprendente. *Esther Waters,* aunque tiene una «forma proporcionada que es a la vez admirable y desconcertante», es un fracaso. Las «escenas y los personajes son curiosamente aburridos. El diálogo es simple, inexpresivo y monótono» (*CW,* 146, 148). Sin embargo, ella piensa que George Moore «ha traído al mundo una nueva mentalidad, nos ha proporcionado un nuevo modo de ver y de sentir». «Se deshace de la esencia caprichosa y volátil de su yo, y la decanta en [sus] memorias» (*DM,* 156). Pero ni siquiera trata de definir la naturaleza de esa nueva mentalidad.

Uno podría pensar que Henry James tiene que haber sido muy importante para Virginia Woolf como novelista. Ya en 1905 [4] criticó *The Golden Bowl* con detenimiento y de una forma muy gráfica.

Pero en sus calificaciones manifiesta una variada opinión. No presta gran interés a las historias de fantasmas. «El horror de *The Turn of the Screw* es aburrido y convencional». «Quint y Miss Jessel no son fantasmas, sino odiosas criaturas más cercanas a nosotros de lo que han estado nunca los espíritus». *The Great Good Place* es un fracaso a causa de la falta de «imaginación visionaria» de James (*GR,* 60, 63, 65, 66-67). Ella se lamenta de que, en *What Maisie Knew,* los «personajes parecen mantenidos en un vacío a gran distancia del torpe mundo sustancial de Dickens y de George Eliot o del preciso entretejido de convencionalismo que se extiende por el mundo de Jane Austen» (121). En *The Wings of the Dove,* James se vuelve «simplemente ingenioso en exceso... Después de todos estos malabarismos y combinaciones de pañuelitos de seda, uno acaba por no sentir nada por la figura que hay detrás de todo ello. Milly, manipulada de este modo, desaparece. Él se engaña a sí mismo» (*WD,* 39). A Virginia Woolf le agrada *The American Scene* («muy tranquila y luminosa») y aún más las «maravillosas» *Notes of a Son and Brother* (*Letters,* 1, 304; *DM,* 134). Debemos a Henry James y a Hawthorne, dice Virginia, «lo de mejor gusto del pasado de nuestra literatura; no del pasado de la novela medieval y caballeresca sino del pasado inmediato de la dignidad desaparecida y las modas ya extinguidas». Alude al «último y pujante florecimiento» de James y lo califica a él de «inglés por su humor y johnsoniano por su sensatez» (*DM,* 134, 152, 154). «El viejo caballero cortés, mundano y sentimental» a quien ella conoció en 1907, le parecía sin embargo, que tenía algo de grotesco, a juzgar por la carta en la que describía los retorcidos asuntos del autor (*GR,* 72; *Letters,* 1, 306); y en una crítica a la obra de Joseph Warren Beach, *Method of Henry James* (1918), asoma a la superficie una cierta hostilidad sumergida. A James lo califica de «vulgar, de snob, de americano». Sus personajes están «corrompidos por la determinación de no ser vulgares; son como tienden a ser los exiliados: un poco parásitos; les apetece enormemente tomar el té por la tarde; su actitud, no sólo hacia las cosas materiales sino hacia la vida,

es más la de un depositario agradecido que la de un auténtico dueño». Virginia piensa que «uno habría preferido leer lo que tenía intención de leer a lo que realmente leyó». Sin embargo, ella admite que tienen interés sus obras posteriores:

> ni argumento, ni colección de personajes o una visión de la vida, sino algo más abstracto, más difícil de captar, el entretejido de muchos temas juntos dentro de uno de ellos, la creación de un estilo (*TLS,* 26 diciembre, 1918).

Parece estar describiendo ella sus propios métodos. Pero no trató de su relación con James, públicamente, más allá de estas observaciones.

En lo que se refiere a sus inmediatos predecesores, Arnold Bennet, H. G. Wells y John Galsworthy, Virginia Woolf definió su postura con mucha más claridad. Son éstos sus ensayos mejor conocidos, especialmente *Mr. Bennet and Mrs. Brown* (1924), que forma parte de una serie de artículos que tratan el hecho de que las novelas de estos tres autores están cargadas de multitud de detalles, de «barriles de hechos reales» [5]. «No se puede», dice en alguna parte, «cruzar el estrecho puente del arte llevando todos los útiles en la mano» (*GR,* 22). Pero los ataques a Bennet y compañía seguramente se pasan de la raya. Decir que sus libros dejan a uno una «sensación de que están sin terminar y de insatisfacción», que «parece que es necesario hacer algo para completarlos, inscribirse en una sociedad o, más desesperadamente, firmar un cheque», es difícilmente cierto en lo referente a *The Old Wives' Tale, The Man of Property* o *Tono Bungay* (*CDB,* 109). La acusación de que el ideal de Bennet es «una eternidad de felicidad vivida en el auténtico mejor hotel de Brighton» no es aplicable ni siquiera a *Imperial Palace;* y a Wells a duras penas se le puede calificar de «materialista por pura bondad de corazón», aunque podamos sentirnos conformes con la queja acerca de la «crudeza y la grosería de sus personajes humanos» (*CR,* 147). Virginia Woolf estaba resentida por la crítica que Arnold Bennet había hecho de su novela *Jacob's Room,*

y en la que afirmaba que en la obra «no había personajes de los que sobreviven con fuerza en la memoria» [6]. Ella volvió las tornas contra él, acusándolo de no estar interesado por la naturaleza humana sino «por las propiedades, las fincas y los bienes patrimoniales». En apoyo de la acusación general contra un novelista de moda, ella, con mucho acierto, cita el comienzo de la obra de Bennet *Hilda Lessways,* que describe una hilera de casas con todo detalle como para proporcionar un ambiente y «un aire de verosimilitud que embalsama todo el conjunto de tal modo impecable que si todos sus personajes fueran a cobrar vida se encontrarían vestidos al gusto del momento hasta el último botón de sus abrigos». La novela de Virginia, por el contrario, «no pretendía tener trama, no habría en ella comedia ni tragedia, ni interés, ni catástrofe amorosos al estilo de entonces; y quizás ni un solo botón cosido como lo habrían hecho los sastres de Bond Street» (*CR,* 148-49). Ella suplica que «toleremos lo espasmódico, lo obscuro, lo fragmentario», incluso «los fallos» de una nueva novela, porque ella creía que «nos agitamos en el límite de una de las grandes épocas de la literatura inglesa» (*CDB,* 119). Virginia Woolf proclama el fin del realismo y profetiza la época de una novela de sensibilidad.

Ella se desilusionó sin embargo con los nuevos novelistas experimentales. Se habría esperado de ella que diera buena acogida a Dorothy Richardson. La alaba por desechar «los viejos asuntos premeditados» y comprende y describe su método, que, para ella, no es «corriente de conciencia».

> El método —continúa— si es triunfal, debiera hacernos sentir como asentados en el centro de otra mente y, según las dotes artísticas de la escritora, habríamos de percibir alguna unidad, algún significado o estilo en todo el revuelo de fragmentos.

Da por sentado que Dorothy Richardson «alcanzó un sentido de la realidad mucho mayor que el que se logra por medios ordinarios», pero, después de todo, «se encuentra angustiosamente cerca de la superficie... nunca, o quizá sólo durante un segundo de tor-

mento, en la realidad que se oculta tras estas apariencias» (*CW,* 120, 121, 122). Sin duda Virginia Woolf pensaba que, con métodos semejantes, ella misma había alcanzado su realidad más profunda.

En su fuero interno estaba profundamente enfadada con D. H. Lawrence, aunque, en su única crítica, la de *The Lost Girl* (1920), más bien se lamenta de que la obra sea convencional. «Leemos a Mr. Lawrence como si se leyera a Mr. Bennet, por los hechos y por la historia». Virginia Woolf no alude nunca al episodio crucial del libro, la historia de la heroína, Alvina, con Cicio, en las montañas de los Abruzzos. Decir que Alvina «desaparece poco a poco bajo el montón de hechos referentes a ella» y que «el único sentido en que podemos pensar que ha desaparecido es el de que ya no podemos creer en su existencia» (*CW,* 159, 160) da la impresión de que Virginia Woolf no hubiera leído esto reconociéndolo como incongruente, sino como parte muy lawrentiana de la obra, que, desde otro aspecto, es totalmente como del Bennet tradicional. Las posteriores *Notas sobre D. H. Lawrence* (1932) manifiestan que hasta 1931 era conocido, para ella, «casi solamente por su fama; apenas nada por propia experiencia». Su fama era la de un «exponente de alguna teoría mística del sexo». No le gustaba *El oficial Prusiano,* que no dejaba una clara impresión, excepto la de «músculos provocadores y obscenidad forzada». Las dos colecciones de poemas, *Nettles* y *Pansies,* le parecían como «los dichos que los chiquillos garabatean en las jambas para que las criadas se sobresalten y rían disimuladamente». Pero inmediatamente leyó *Sons and Lovers* y lo encontró «claramente tallado, decisivo, magistralmente esculpido con dureza de roca». Admira el «éxtasis de existencia material» evocada, por ejemplo, en la escena en que Pauly y Miriam se columpian en el cobertizo. Pero ella se mantiene a distancia: ve la insatisfacción de un hombre de pueblo que desea introducirse en la clase media y, comparándolo con Proust, piensa que él «no es continuador de ninguna tradición, desconoce el pasado, y el presente salvo en cuanto afecta al futuro. Como escritor, esta carencia de tradición le afecta de un modo inmenso»

(*M,* 93, 94, 96, 97). Cuando ella leyó las *Letters* reunidas por Aldous Huxley (1930), reaccionó con rápidos apuntes en su *Diary:*

> Lawrence está encerrado, le falta aire... Yo de ningún modo necesito 'una filosofía'... No me gusta el rasgueo con dos dedos... ni la arrogancia. Protesta de que Huxley lo califique de «artista». El arte es prescindir de toda predicación... Lawrence solía decir solamente lo que demostraba algo (*WD,* 182-83).

Afirmaciones similares se pueden encontrar diseminadas a lo largo del *Diary* y de las *Letters,* pero queda suficientemente claro su horror a lo que a ella le parecía masculinidad agresiva.

La actitud de Virginia hacia Joyce es algo similar. T. S. Eliot elogiaba el *Ulyses* en las conversaciones y Harriet Weaver quería que Virginia lo publicase en la Hogarth Press (*CR,* 234). No se pudo hacer nada al respecto, porque en aquella época nadie podía encontrar un impresor para el *Ulyses* en Inglaterra. Pero su propia opinión sobre el libro está muy lejos de la admiración entusiasta. Públicamente lo calificó de «memorable catástrofe, inmenso en su atrevimiento, terrorífico en su desastre» [7]. En el *Diary* es más explícita:

> Tiene talento [Ulysses], creo yo; pero de pocos quilates. El libro es difuso... Es pretencioso. Está a medio hacer, no en el sentido literal sino en el sentido literario. Un escritor de primera magnitud, pienso yo, tiene demasiado respeto a lo que es escribir para ser complicado, desconcertante; para hacer acrobacias (*WD,* 48).

En otro lugar se lamenta de «el maldito yo egoísta que arruina a Joyce y a [Dorothy] Richardson» y de la «ordinariez barata y picante de salón de fumadores» [8].

Muy pronto se dio cuenta Virginia de quién era Aldous Huxley, aparte de que le agradara personalmente. La crítica que hizo de *Limbo* (1920) ya reconoce que es inteligente, ameno y demasiado intelectual y pedante. «Es bueno dejar la mente bajo un cobertor de discreta ignorancia», le advierte; pero evidentemente, ella no acep-

tó para sí su propia advertencia, al menos para sus críticas (*CW,* 149; *TLS,* 5 febrero, 1920). Era inmensamente culta y criticó hasta novelas menores con paciencia y con comprensión. Sus críticas de novelistas olvidados, tales como Elinor Mordaunt, L. P. Jacks, W. E. Norris, Leonard Merrick y los todavía recordados Frank Swinnerton y Joseph Hergesheimer, son extremadamente indulgentes, si bien nunca sin alguna reserva (*CW, passim*). Se cansó de «ser encasillada con Aldous, Joyce y Lawrence» [9], pensó que la nueva novela había dejado de cumplir su promesa y se sintió cada vez más y más sola e ignorada y reaccionó malhumorada ante los ataques satíricos lanzados contra ella y Bloomsbury, como los de Wyndham Lewis, o los comentarios denigrantes de *Scrutiny* [10].

Las dos colecciones de sus ensayos que ella misma editó, *The Common Reader* (1925) y *The Second Common Reader* (1932), se ordenaron cronológicamente según los autores comentados en ellos. En un artículo titulado «Fases de la Ficción» (1929), clasificó a los novelistas ingleses y extranjeros como si todos estuvieran simultáneamente presentes en sus estanterías. La aparentemente indiferente clasificación lleva, sin embargo, a poner de manifiesto la clase de novela que ella prefería y escribía. Comienza con «autores verídicos», Defoe, Maupassant y Trollope; trata luego de «los románticos», Scott, Stevenson y Mrs. Radcliffe; comenta brevemente sobre los «vendedores de personajes y los comediantes», Dickens, Jane Austen, George Eliot; continúa con los «psicólogos», tales como Henry James, Proust y Dostoievski; los «satíricos y fantásticos», Peacock y Sterne y, finalmente, los «poetas», Tolstoi, Meredith, Emily Brontë, Melville y, de nuevo, Proust. Concluye, sin embargo, admitiendo lo inevitable del mimetismo. «La novela es la única forma de arte [se olvida del cine] que busca hacernos creer que nos presenta una relación completa y veraz de la vida de una persona real». Es «inevitable que el lector... continúe sintiendo como siente en la vida». Pero el novelista debiera controlar la solidaridad humana. «De hecho, la primera señal de que estamos leyendo un autor de mérito es que sentimos este control ejercido sobre noso-

tros. La barrera entre nosotros y el libro se hace más alta. El equilibrio entre la capacidad para llevarnos a un íntimo contacto con la vida» y el «estilo, el planteamiento y la construcción» se considera el principal logro del gran novelista que nos presenta un «epítome» lo mismo que un «inventario» de la vida (*GR,* 141-45, *passim*). Al comentar *Craft of Fiction* (1921), de Percy Lubbock, el libro que había explicado el concepto jamesiano de novela con la máxima autoridad, Virginia Woolf admite que las novelas «están erizadas de tentaciones. Nos identificamos con esta o aquella persona» y «el libro mismo, la forma, escapa», como había lamentado Lubbock. Pero a ella no le preocupa el término *forma,* que equivocadamente considera como procedente de las artes plásticas (como si Platón y Aristóteles no hubieran existido nunca). A ella le sugiere algo visual y estático. Ella considera la novela como algo que se va constituyendo en el «mismo proceso de la lectura», concepto muy moderno. «No es forma que se ve, sino emoción que se siente». Pero ella da por sentado que más allá de la emoción hay «algo que, aunque es inspirado por la emoción, la tranquiliza, la ordena, la sosiega», que «pone ciertas emociones en la relación correcta de las unas con las otras», resultado al que ella no llamaría «forma» sino, más bien, «arte» (*M,* 157, 158-59).

Muchos de sus juicios sobre novelistas se basan en una respuesta a la pregunta de si se logra este equilibrio justo entre vida y arte o si existe una preponderancia de uno u otro que lo trastorne. Si se considera su amistad con E. M. Forster, su crítica de *Aspects of the Novel* resulta sorprendentemente desfavorable. Se lamenta de que Forster no hace mención al lenguaje de los novelistas. Forster censura modelos que a ella le gustan. La belleza es sospechosa para él. «Trata la ficción como un parásito que se nutre de la vida y, en agradecimiento, tiene que parecerse a ella o perecer». Sin limitarse concretamente a Forster, ella saca la conclusión de que

> si el crítico inglés fuera menos casero, menos inclinado a proteger los derechos de lo que a él le gusta llamar vida, el novelista podría ser también más audaz. Tiene que abandonar la eterna mesa de té...

> La historia podría tambalearse; el argumento podría desmoronarse; la ruina podría adueñarse de los personajes. La novela, en resumen, podría convertirse en obra de arte (*M,* 110, 111, 112).

Esto es lo que ella deseaba lograr, incluso a costa de algo. Forster, en *Howards End,* «que había relatado muchas cosas y muy literariamente», vacila entre realismo y simbolismo. «La vacilación es fatal. Porque dudamos de las dos cosas, de lo real y de lo simbólico» (*DM,* 169), ambigüedad que ella considera un fracaso, incluso un desastre: ella siempre insiste en la coherencia, en la consistencia, en el acatamiento de la perspectiva del escritor, y encuentra que «sólo los escritores menores introducen dos diferentes clases de realidad en un mismo libro» (*CR,* 236). Uno se pregunta si no se está previniendo ella misma contra los peligros a que se ha expuesto en sus propias novelas.

El equilibrio entre vida y arte es un criterio. Otro es el contraste de tipos y tradiciones nacionales. Virginia Woolf conocía perfectamente el carácter de clase de la ficción inglesa del siglo XIX. Todos los novelistas eran «gente de la clase media bastante acomodada». Ella ve con buenos ojos la cercana desaparición de clases y no lamenta que esto, muy probablemente, «será el fin de la novela tal y como nosotros la conocemos». Puede llegar a extinguirse como el drama en verso (*M,* 132, 151). Virginia Woolf se pone satírica con las «sobrinas de los condes y las primas de los generales» de la novela inglesa. «Nuestra ignorancia de la aristocracia no es nada comparada con nuestra ignorancia de las clases trabajadoras». «No hay caballeros en Dickens; ni un solo obrero en Thackeray. Uno duda si se puede llamar señora a Jane Eyre». Virginia Woolf sólo puede concluir con una interrogación acerca de «el arte de una auténtica época democrática» (*SCR,* 193, 196, 197).

Sin embargo, ella sí que recomienda un remedio contra las limitaciones de la ficción inglesa: la novela rusa. Ella pertenece a los primeros ingleses entusiastas de la novela rusa; y la entusiasmaban no sólo Turgenev, Tolstoi, Dostoievski y Chejov sino también la

impetuosa generalización del alma rusa, la «concepción completamente nueva de la novela», más amplia, más sensata y más profunda que la nuestra». «¿Podría sobrevivir cualquier novela inglesa» —se pregunta— «en el horno de esa sinceridad abrumadora», «su constante respeto a la verdad?» (*GR,* 49, 50). En su bien conocido ensayo *El punto de vista ruso,* el entusiasmo alcanza el grado de fiebre y la generalización se hace a veces discutible. «La simplicidad, la ausencia de esfuerzo, la suposición de que, en un mundo rebosante de miseria, lo que principalmente se nos pide es comprender a los 'compañeros que sufren', y no con la mente —porque con la mente es fácil— 'sino con el corazón', esta es la nube que se cierne por encima de toda la literatura rusa». Es un tópico hablar del alma como «el principal personaje de la novela rusa» y un error decir que en las novelas rusas «no hay nada de esa precisa división entre bueno y malo a la que nosotros estamos acostumbrados» (*CR,* 173, 177, 178). El contraste que Virginia plantea entre la Annabella de *'Tis a Pity She's a Whore,* de Ford, y Anna Karenina es una comparación de lo incomparable. «La muchacha inglesa no tiene vida y es tosca, como la cara pintada en un naipe; no tiene profundidad, no tiene variedad, no tiene complejidad», «mientras que la mujer rusa es carne y sangre, nervios y temperamento, tiene corazón, cerebro, cuerpo y mente» (61). La novela inglesa y la rusa le parecen a ella «inmensamente distantes», aunque, alguna vez, concede a la inglesa «un deleite natural en el humor y en la comedia, en la belleza de la tierra, en las actividades de la inteligencia y en el esplendor del cuerpo», cosas que se suponen ausentes de los rusos (153).

Afortunadamente estas radicales generalizaciones se modifican en muchos ensayos posteriores sobre autores individualizados. Virginia ve la diferencia entre Dostoievski y Tolstoi y la establece en términos tomados de la antítesis de Merezhkovski. «La vida domina a Tolstoi como el alma domina a Dostoievski». Virginia Woolf prefiere, evidentemente, Turgenev, Tolstoi y Chejov a Dostoievski. Admira a Tolstoi como «el más grande de los novelistas» (*CR,* 181,

179), como «genio en bruto. O sea, más perturbador, más 'aterrador', más violento, incluso en arte, incluso en literatura, que ningún otro escritor» (*WD,* 319). Comentó una traducción de *Los Cosacos* y manifestó su admiración por la intuición de Tolstoi: «Parece que no se le escapa nada» (*TLS,* 1 febrero, 1917). Dostoievski más bien la aturdía y la desconcertaba. Finalmente confesaba que no se puede leer de nuevo a Dostoievski después de haber leído a Turgeniev, «que escribía y re-escribía de nuevo para aclarar la verdad de lo accesorio. Pero Dostoievski habría dicho que todo importa» (*WD,* 203). Ella se pone de parte de Turgeniev, de su «raro don de la simetría, del equilibrio». De Turgeniev, cuyos libros no son «una sucesión de acontecimientos» sino «una sucesión de emociones que irradian de algún personaje central» (*CDB,* 54), posiblemente como Mrs. Ramsey en *To the Lighthouse* o Mrs. Dalloway. Virginia Woolf comentó dos tomos de la traducción del Dostoievski menor realizada por Constance Garnett. Alaba un tanto rutinariamente *El eterno marido,* por su idea de «el obscuro y populoso inframundo de la conciencia donde los deseos y los impulsos se mueven bajo tierra». «Intuición es el término que aplicaríamos como más acertado al genio de Dostoievski». Pero no sabe a qué atenerse con *El doble:* «El conjunto de su maquinaria asombrosa parece girar inútilmente en el aire». A ella le parece un «primoroso fracaso, con toda su brillantez y su sorprendente ingenio» (*TLS,* 7 junio, 1917). Tampoco le llama la atención *El Jugador,* que le parece una obra de «segunda categoría de un gran escritor» «digna de leerse tan sólo porque es apta para ofrecernos la mejor crítica auténtica de sus obras maestras». Ella sabe que *El jugador* fue escrita «a una velocidad casi imposible» y piensa que «la pasión llega precipitadamente a la violencia, las escenas lindan con el melodrama y los personajes están dominados por la inevitable locura o la epilepsia». «Para controlar esta tendencia no hay en Dostoievski, como lo hay siempre en Tolstoi, un propósito central que consiga que quede enfocado todo el campo» (*TLS,* 11 octubre, 1917). En sus críticas a los cuentos de Chejov hace distinciones, con cierta

sensibilidad, entre unos y otros, defendiendo sus finales poco convincentes,

> aunque nos dejan un sentimiento de melancolía y quizás, de duda; sin embargo, de un modo u otro, proporcionan un momento de descanso para la mente, un objeto sólido que arroja la sombra de la reflexión y la especulación (*TLS,* 14 agosto, 1919).

El contraste anglo-ruso preocupaba tanto a Virginia como el masculino-femenino. Aquí no hay necesidad de hablar de su feminismo, de *A Room of One's Own,* de sus súplicas por «ocio, dinero y habitación para ellas solas», de modo que las mujeres puedan escribir, no solamente para desahogar sus iras en novelas que son terreno «donde verter las emociones personales», sino también para convertirse en escritoras que pudieran definir su propio sentido de los valores, incluso con la crítica política y social y que finalmente lograrían alcanzar una mayor impersonalidad que «alentaría el espíritu poético» y las haría hablar claramente acerca de «nuestro destino y el significado de la vida». Virginia Woolf conocía perfectamente los obstáculos y las restricciones impuestas por la ley y las costumbres a las mujeres escritoras en el pasado, pero deploraba los efectos del resentimiento y la presunción en las mujeres que escriben. «La visión pierde su perfecta integridad y, con esto, su más esencial cualidad como obra de arte». Pero Virginia tenía dos ideas acerca de la femineidad en la literatura. A veces quería una literatura femenina, aunque tenía dudas acerca de cualquier característica común que pudieran tener las escritoras del pasado. «Jane Austen puede no haber tenido nada en común con George Eliot; George Eliot era lo más directamente opuesto a Emily Brontë». Pero ella también se lamenta (no demasiado seriamente, esperamos) de la «sintaxis hecha por los hombres; es demasiado vaga, demasiado cargada, demasiado pomposa para ser utilizada por una mujer» (*GR,* 84, 83, 80, 78, 81). «Charlotte Brontë, con su espléndido don para la prosa, vacila con esta pesada arma en sus manos. George Eliot cometió atrocidades con ella que superan toda des-

cripción» (*ROO,* 80). Virginia Woolf elogia a Dorothy Richardson: «Ha inventado, o, si no ha inventado, ha desarrollado y aplicado para su propio uso, una sintaxis que podría llamarse la sintaxis psicológica del género femenino» (*Nation and Athenaeum,* 19 mayo, 1923). Afortunadamente Jane Austen y Emily Brontë no trataron de escribir como hombres (*ROO,* 112). Virginia muestra su desagrado, abiertamente, conscientemente, por los escritores viriles: D. H. Lawrence, Norman Douglas y James Joyce. En una crítica mordaz de *The Sun Also Rises,* de Hemingway, pone reparos no sólo a sus personajes bastos y aburridos y a su técnica convencional sino también a su machismo (*GR,* 90-92). Pero al final se contradice y afirma que «un escritor no tiene sexo». «Los más grandes escritores, de un modo u otro, no hacen que resalte el sexo» (*CR,* 208; *GR,* 90). «Cualquier énfasis, ya sea del orgullo o de la vergüenza, que se ponga sobre el sexo de un escritor no solamente es irritante sino superfluo» (*CW,* 26). Ella cita, con aprobación, la frase de Coleridge de que «una gran mente tiene que ser andrógina» (*TLS,* 7 febrero, 1918). Al menos teóricamente, y en su imaginación, ella superó en sus libros la diferencia de sexos.

Virginia Woolf estaba interesada principalmente por la novela y la biografía. Su interés por la poesía, al menos en sus críticas impresas, es limitado y algo superficial. Ella piensa que «se ha dicho muy poco de valor acerca de la poesía desde que empezó el mundo» (*SCR,* 218) y no añadió nada a este pobre almacén. Le desconcertaba la sola presencia de la rima, que le parecía «no sólo infantil sino falsa», y consideraba de esencial distinción el ritmo del poeta, «que mantiene su perpetuo martilleo en el fondo de la mente». La poesía moderna elude el contacto con la vida y es absorbida por el yo. Alega que los poetas anteriores escribían sobre otras gentes (p. ej., Byron, en *Don Juan,* o George Crabbe) e invita al nuevo poeta a salir de sí mismo —aunque después de larga preparación y comercio consigo mismo— como hizo Shakespeare cuando «Hamlet, Falstaff y Cleopatra lo impulsaron precipitadamente al conocimiento» de la lengua inglesa (*DM,* 210, 212, 214, 202,

223). A Virginia Woolf le indignan las expresiones groseras y vulgares de la poesía reciente, le enfada su fealdad —«el ruiseñor de Eliot canta 'iú, iú, para oídos sucios'» (*GR,* 16)— y su obscuridad la deja perpleja. Ella es particularmente dura con la «fuerza destructiva» y con la «vaciedad» del grupo de Oxford, entre quienes ella señala con especial desaprobación a Louis MacNeice (*M,* 145, 142). Pero esta falta de comprensión para la poesía moderna, que incluye a Yeats y a T. S. Eliot, no debía empañar su aprecio a los poetas narrativos como Chaucer o Elizabeth Barrett Browning, cuya *Aurora Leigh* trató ella de rescatar del olvido, o su admiración por Donne, quien «todavía suscita interés y disgusto, desprecio y adoración» (*SCR,* 182-92, 30). Ella defiende la alegoría de *Faerie Queene,* de Spenser: «Las pasiones se han metido en las gentes», se han extendido y despersonalizado. «¿Quién puede decir que esto es lo menos natural, lo menos realista?» Pero a ella le disgusta la forma de estancias del poema. «El verso llega a ser, al cabo de un rato, un caballito de balancín». «Nos vemos confinados en una mente que es la de Spenser» (*M,* 28, 29). Una y otra vez proclama Virginia su preferencia por la novela y el drama, a causa de que requieren que el escritor se introduzca en las mentes de otras personas.

Este es también su ideal para la crítica. «No deis instrucciones a vuestro autor; tratad de convertiros en él. Sed su colaborador y su cómplice». «En todas las demás cosas nos pueden atar leyes y convencionalismos; aquí [en el arte] no tenemos ninguna» (*SCR,* 235, 234). Virginia Woolf parece que recurre a la tradición que llega a sus amigos procedente de Lamb y Hazlitt a través de Sainte-Beuve y Pater. Pero el ensayo de Virginia sobre Hazlitt es extremadamente crítico respecto a su persona y su pensamiento. Le parece una mente dividida y discordante con «tanta energía pero con tan poco amor a su oficio». Sus ensayos son «secos, llamativos en sus imágenes, monótonos en la constante fuerza de su ritmo». No le gusta su mentalidad estrecha —«propia de él y decidida» (*SCR,* 160, 162, 163)— y amablemente, pero con insistencia, rechaza las

preocupaciones políticas y morales de Macaulay, de Matthew Arnold y la «sinceridad excesiva» de su propio padre. Su principio es «simplemente que el ensayo debe proporcionar placer». «No un hecho que destaca; no un dogma que desgarra la superficie de la textura». «Ha de evitar toda pesadez y falta de vida y el depósito de materias extrañas». Pero seguramente este pasaje, que exalta un ideal de agradar al lector mediante una superficie pulida que no compromete, es totalmente inadecuado para la práctica concreta de Virginia. En la misma crítica se manifiesta contraria a los refinados ensayistas de su tiempo en unos términos de vehemencia no usuales en sus escritos. «Nos produce náuseas la vista de personalidades de poca importancia descomponiéndose en la eternidad de lo impreso». Ella ve la necesidad de una «columna vertebral», de «alguna vinculación fortísima a una idea», incluso «una convicción obstinada» (*CR,* 219, 211, 212, 216, 220). Al elogiar la crítica de Coleridge como «lo más espiritual en el lenguaje» y sus notas sobre Shakespeare como «la única crítica que merece leerse teniendo todavía las voces de la escena en los oídos», expresa su capacidad de «parecer que saca a la luz lo que ya estaba allí antes, en lugar de imponer algo desde fuera» (*TLS,* 7 febrero, 1918). En la crítica de *Creative Criticism,* de Spingarn, apoya la concepción de criticismo establecida «gracias a Sainte-Beuve y otros». «Tratamos de meternos en la mente del escritor, de ver cada obra de arte aisladamente y de juzgar hasta qué punto cada artista ha logrado su propósito», repetición de las bien conocidas fórmulas de Goethe. Ella llega a la conclusión de que la crítica no es creación sino «interpretación» del arte (*TLS,* 7 junio, 1917).

Aunque pueda no haber contribuido de modo importante a una teoría de la literatura o incluso de la novela, Virginia Woolf ha llevado a cabo con eficacia la tarea de la crítica: describió las características de muchos de los principales novelistas y los juzgó con agudeza, armonizando descripción y juicio, porque ella sabía que el enjuiciamiento resulta de la descripción y la interpretación. Puede haber sido arbitraria en ocasiones, o caprichosa, pero en sus

mejores ensayos logra lo que ella dijo que consiguió Hazlitt en su tarea: «Escoge la cualidad peculiar del autor y la destaca con energía» (*SCR,* 165).

## E. M. Forster (1879-1970)

E. M. Forster parece ser el que sostiene las ideas estéticas del grupo Bloomsbury de un modo más extremado que los demás miembros. Uno de los últimos discursos (1949), comienza con la declaración: «Yo creo en el arte por el arte» y desarrolla el tema defendiendo la idea de que «una obra de arte, cualquiera que sea, es una entidad independiente, con una vida propia impuesta por su creador. Posee un orden interno. Puede tener forma externa» (*TC,* 96). La disertación repite un planteamiento muy anterior: «Un poema no tiene otro propósito que él mismo». Con él (el ejemplo empleado es *The ancient Mariner*) «hemos entrado en un universo que sólo obedece a sus propias leyes, se apoya en sí mismo, tiene coherencia interna y un nuevo modelo de verdad» (89). El orden del arte, su armonía interna, se contrasta claramente con el desorden de la sociedad. «La antigua Atenas acabó en un desorden; pero la *Antígona* resiste. La Roma del Renacimiento acabó en un desorden; pero los techos de la Sixtina quedaron pintados. Jacobo I acabó en un desorden; pero hubo un *Macbeth.* Luis XIV, lo mismo; pero hubo una *Phèdre*» (99-100). La crítica considera así «el objeto en sí mismo, como una entidad, y nos dice lo que puede de su vida. El segundo propósito es subsidiario: la relación del objeto con el resto del mundo», las condiciones sociales, la biografía del autor, etc., que hacen que la crítica se desvíe hacia la psicología o hacia la historia. Una crítica así puede tener su contacto con el objeto, pero «ya no es una obra de arte» (*TC,* 123). Aquí se hace una curiosa distinción (que recuerda a la fenomenología que Forster difícilmente pudo haber conocido), entre el objeto de arte y la obra de arte, el objeto estético que de algún modo está contenido en ella.

La importancia que Forster concede a la obra de arte aisladamente, y por sí misma, le lleva al rechazo, de ningún modo inevitable, de la historicidad del arte. En una famosa imagen, al comienzo de los artículos *Aspects of the Novel* (1927), nos invita a que nos figuremos a los novelistas ingleses «sentados todos reunidos en una habitación, en una habitación circular, una especie de sala de lectura del Museo Británico, todos escribiendo sus novelas al mismo tiempo» (*AN,* 12) y nos presenta esta imagen para significar que «todos los escritores, a lo largo de la historia, han sentido más o menos lo mismo mientras escribían», porque la naturaleza humana no cambia. Hay una parte de verdad en el dicho «la Historia avanza, el Arte permanece» (23; cf. 157, 158). De este modo, Forster, al menos para el propósito de estos artículos, desecha la «clasificación cronológica» e intenta «relacionar un libro con la historia de su mismo tiempo, con los acontecimientos de la vida de su autor, con los sucesos que en él se describen y, sobre todo, con alguna tendencia». «Cuatrocientos años no son nada en la vida de nuestra raza y no dan lugar a ningún cambio mensurable» (15, 17, 24) es su extravagante afirmación de estabilidad. Forster recurre a la demanda de T. S. Eliot de que el crítico vea la literatura «*no* como algo consagrado por el tiempo, sino que la vea fuera del tiempo» [1] y denigra la vida en el tiempo como algo «tan evidentemente despreciable e inferior a la vida de los valores» que le permite minimizar el papel del argumento en la novela y comprender los esfuerzos de Gertrude Stein por eliminar el tiempo, aun cuando considera que fracasó en su experimento (41-42). La aversión por el tiempo lleva a Forster a dar preferencia al espacio en la novela, no a la forma espacial, que más tarde percibió Joseph Frank en Flaubert y en Joyce, sino al espacio en el sentido puramente geográfico. «El espacio —nos dice Forster— es lo que domina en *Guerra y Paz*; no el tiempo». La razón de por qué el final de la novela de Tolstoi, a pesar de la «desaparición parcial» de Nicolás y Natacha, no decae, es la de que la novela «se ha extendido en el espacio lo mismo que en el tiempo, y el sentido del espacio, hasta que nos horroriza,

es estimulante y deja tras de sí un efecto como de música» (39). Pero esto es pura fantasía: Nicolás y Natacha no terminan la novela. Termina con Nikolenka pensando en Pierre y en su propio padre, Andrei, «esperando anhelante hacer algo con lo que sentirse satisfecho». Aquí Forster está argumentando en contra del comentario de Percy Lubbock en *Craft of Fiction* (1921), en el cual Lubbock habla de «Juventud y Vejez, el flujo y el reflujo de una marea recurrente», como tema de la novela de Tolstoi (31). Pero el recurrir a la «inmensa extensión de Rusia» parece tan irrelevante, desde el punto de vista de la crítica, como el denigrar el *Old Wives' Tale* de Arnold Bennett por mostrar los efectos del tiempo sobre las dos hermanas (40, 39).

Considerándolo así, sin tener en cuenta la historia, Forster puede analizar la novela en sus aspectos principales. Relato, gentes, trama, imaginación, profecía, modelo y ritmo son sus apartados, y con amplia libertad hace él una mezcla del análisis de los estratos de una novela con un intento de clasificación de ella. A Forster le satisface la trivial definición de la novela como «cualquier obra de ficción, en prosa, que sobrepase las 50.000 palabras» —eludiendo así la cuestión de la novela corta o el cuento— y descartar la influencia extranjera en la novela inglesa (*AN*, 9, 10). Al tiempo que minimiza el relato y considera la trama como mero relato con «acento en la causalidad» (82), tiene que poner mayor atención en las «gentes», en los personajes de la novela. Las mejores páginas del libro arguyen que los tipos, en una novela, pueden ser «perfectamente comprendidos por el lector si el novelista lo quiere. Incluso si son imperfectos e irreales no encierran el menor secreto». Aquí está el por qué «las novelas, aun cuando tratan de gentes perversas, pueden recrear el espíritu; nos sugieren una raza humana más comprensible y, por ello, más manejable; nos proporcionan la ilusión de la perspicacia y la autoridad» (46, 62). Forster se lamenta de que entre los principales actos de la vida humana —nacimiento, alimentación, sueño, amor y muerte— uno no puede tener experiencia directa ni del primero ni del último y no da la menor impor-

tancia ni al comer ni al dormir en las novelas. Así es que el amor ocupa un espacio enorme, desproporcionado. Forster, sin embargo, renuncia a este tema y pasa a hacer una distinción entre caracteres «planos» y caracteres «redondos»: «planos» significa tipos de un «humor» previsible, tales como Mr. Micawber y Caleb Balderstone (en *The Bride of Lammermoor*); los caracteres «redondos», como Becky Sharp, poseen la capacidad de «sorprender de un modo convincente» (75). Distinciones semejantes se han hecho anteriormente. Aldous Huxley se aproxima más cuando, en un ensayo sobre Chaucer (1923), habla de Anatole France describiendo a sus personajes, «por decirlo así, en el plano, y no en el espacio de tres dimensiones, «mientras que los imprecisos esbozos de los personajes de Chaucer tienen siempre volumen tridimensional» [2]. Pero la metáfora de Forster de «plano» frente a «redondo» se ha establecido, merecidamente, como formulación afortunada.

Forster considera de importancia secundaria el punto de vista y rechaza deliberadamente la insistencia de Lubbock en la doctrina de James. Forster alega que *Bleak House* es magnífica, «desmenuzada, lógicamente por completo», y que *Les Faux-Monnayeurs,* de Gide, muestra demasiada timidez para ser algo más que «interesante». El novelista tiene «capacidad para ampliar y reducir el campo que percibe (y prueba de ello es el cambio de punto de vista)»; tiene «derecho a un conocimiento intermitente» (*AN,* 77, 78). No hay ley que le obligue a una opinión constante. Pero Forster apoya el dogma jamesiano de «ausencia del autor», si bien no con mucho entusiasmo. El autor «no debería depositar su confianza en el lector en cuanto a sus personajes». Fielding y Thackeray estropean sus novelas por «las conversaciones en reservados de café», pero sí se permiten al autor comentarios (como los de Hardy y Conrad) «acerca de las condiciones en que él cree que se desenvuelve la vida» (78, 79). Un criterio equivocado puede justificar esta distinción. Queda sin aclarar por qué un escritor puede hablar acerca de la vida, pero tiene que prescindir de hacer comentarios sobre sus personajes.

Forster no puede pasar a discutir el aspecto de la novela como estructura. Se mantiene extrañamente silencioso incluso en lo que podría considerarse fundamental: el lenguaje propio de la novela, sus palabras. Antes prefiere intentar una clasificación tipológica de la novela. Bajo el título de «Fantasía», relaciona libros incongruentes como *Tristram Shandy* y la obra de Beerbohm *Zuleika Dobson,* y, bajo el de «Profecía», dice algo acerca de Dostoievski, D. H. Lawrence, «el único novelista profético de los que hoy día escriben» (*AN,* 132), de *Moby Dick* y de *Wuthering Heights.* Uno se pregunta si es justo decir que «ningún gran libro está más lejos de los universales cielo e infierno que *Wuthering Heights*» (135).

Al final, Forster se extiende en un aspecto de la composición que él llama modelo y ritmo y comenta el modo en que Strether y Chad, en *The Ambassadors,* cambian de lugar, y sobre el ritmo que invade la gigantesca serie de Proust, aparentemente tan caótico y disyuntivo.

En definitiva, el libro decepciona, aunque son interesantes algunos comentarios particualres —los apresurados sobre Meredith, los que quitan mérito a Joyce (*Ulysses* es un intento obstinado de cubrir de fango el universo)— porque arrojan luz sobre el gusto de Forster y sobre su propia posición en la historia de la novela inglesa (*AN,* 113). Podemos completar estos *obiter dicta* con los de otros ensayos: el elogio de Jane Austen, «su autor favorito»; su desinterés por Walter Scott, cuya «reputación prolongada» encuentra «difícil de comprender»; la desatada admiración por Tolstoi («ningún novelista inglés es tan grande como Tolstoi») y el elogio de Proust, cuya obra *À la recherche du temps perdu* le parece probablemente la segunda gran novela después de *Guerra y Paz* (*AH,* 162; *AN,* 31, 11; *TC,* 226).

El interés personal de Forster por Virginia Woolf, manifestado en un ensayo sobre sus primeras novelas (1925) y en una conferencia conmemorativa (1941), es una muestra de su aprecio a las innovaciones de esta autora. Forster piensa que ella es la única (con la excepción de James Joyce) que trató de cambiar la forma

de la ficción inglesa, tan notablemente estable desde Fielding a Arnold Bennet (*AH,* 128). No obstante, Forster no desconoce sus defectos. Comparte la opinión general de que Virginia Woolf fracasó en la descripción de las personas vivas. «Me dan la sensación de que sí viven, pero no permanentemente» (144, 149) es todo lo que él puede decir; o, dicho de otra forma: ella puede darles «vida en las páginas», pero no «vida eterna» como la de un personaje «recordado después por sí mismo, como se recuerda, por ejemplo, a Emma o a Dorothea Casaubon o a Sofía y a Constance, de *The Old Wives' Tale*» (127). Sin embargo él está de acuerdo con el rechazo que ella hace de la tradición naturalista. Él se permite burlarse de Sinclair Lewis. Menciona a la heroína de *Main Street* cuando dice: «He traído algunas fotos para que las veas», y extrañamente descarta la fotografía como «entretenimiento para los jóvenes» (*TC,* 257).

Definitivamente, hemos de sacar la conclusión de que Forster, a pesar de la aparente defensa de «el arte por el arte», aplica normas de realismo a la literatura y a sus propias novelas. No puede prescindir de ellas como novelista. Con alguna tristeza llega a la conclusión de que «la novela no es capaz de desarrollarse artísticamente tanto como el drama: su humanidad o la magnitud enorme de su material (sea cual sea el modo en que quiera decirse) se lo impiden» (*AN,* 150). Él defiende a Virginia Woolf, ya sea diciendo que es «un poeta que quiere escribir algo tan próximo a una novela como sea posible» o diciendo que «a ella le gustaba escribir, le gustaba recibir sensaciones —visuales, sonoras, gustativas— pasarlas por su mente», le gustaba combinarlas y aderezarlas. Pero luego reconoce que ella no evitó el caer en la trampa, el «Palacio del Arte», ese «abismo sin fondo de insulsez... una sima realmente terrible en la que el esteta incauto pueder caer para no volver a ser visto nunca más». Sin embargo ella, después de todo, «salió de la sima» porque le gustaba escribir para divertirse, porque la «literatura era su tiovivo, lo mismo que su estudio», débil apología que indica una deficiencia fundamental de la crítica de Forster, su re-

nuncia a pensar con claridad acerca del proceso creativo, el *status* de la obra de arte y su función (*TC,* 258, 250, 251, 252).

Como buen empírico, Forster desprecia la teoría y el criticismo. Las teorías estéticas son «lechos de Procusto». Como ejemplos, recurre solamente a las anticuadas cuestiones suscitadas por las disputas de Tasso y Corneille contra la autoridad y las preocupaciones políticas, totalmente diferentes, de Shostakovich. La crítica, para Forster, tiene una función práctica, «la disección sensible de determinadas obras de arte»; pero esto no puede tomarse en el sentido literal, porque «el aparato no es nada; la muestra, todo». Sin la muestra, la obra de arte no claramente definida, la «educación mediante la precisión» no conseguirá gran cosa. Forster encuentra valor incluso en la fantasía escandalosamente exagerada de Walt Whitman sobre Beethoven (*TC,* 116, 117). La ambición de la crítica por «llegar a ser co-creadora» la desprecia como «presuntuosa». «La pretensión de la crítica de llevarnos al corazón de las artes ha de ser desestimada» (124, 127). La crítica sirve de poco al escritor, excepto en cuestiones triviales. El «abismo entre lo creativo y lo crítico» es infranqueable (129), porque Forster, artista consciente como era, considera la creación fundamentalmente inconsciente. Varias veces se sirve de la imagen del artista «bajando un cubo al inconsciente» (121, 91), alegando que cualquier creador queda sorprendido por su propia creación. Invoca a *Kubla Khan* y a la frase de Claudel: «Et l'ayant dite, je sais ce que j'ai dit», que confirma a Forster en su opinión de que lo crítico está «enormemente distante» de lo creativo (122, 123). Es un fallo de su propio criticismo el que Forster se encuentre satisfecho con las actitudes hacia el amor y el afecto como normas de crítica o el decirnos, con una cruda imagen, que «el novelista tiene que sobresaltarnos» como «nos sobresalta» Dickens (*AN,* 26, 76, 77). Forster, al menos en su criticismo, permanece enclaustrado en la tradición de un realismo crítico, en contraste con la mayor amplitud y más fina percepción de Virginia Woolf o de Lytton Strachey.

## DESMOND MACCARTHY (1878-1952)

A Desmond MacCarthy se le puede describir como el crítico más conservador del grupo. Su concepto de la crítica es prácticamente arnoldiano: «tiene que ser, en gran parte, una crítica de la vida... un discurso sobre la naturaleza humana y sobre el bien y el mal» (*C,* 152), mientras el escritor (por supuesto, el novelista o el autor teatral) intenta «crear o sugerir un ideal de vida racional y coherente». MacCarthy observa, creo que justamente, que nos veremos sorprendidos de cuánto de la crítica de Goethe, Coleridge, Sainte-Beuve, Baudelaire y Arnold se ocupa de esta cuestión (19, cf. 286; 152). Es la norma de crítica de Jorge Santayana, a quien MacCarthy admira como «el más grande de los críticos vivos» (18). Cuando en el prefacio de su colección más ambiciosa, *Criticism* (132), formula MacCarthy su ideal, más bien se limita a repetir la idea que tenía Sainte-Beuve del crítico como «criatura sin hogar espiritual», cuyo «punto de honor es no buscar uno», cuya «primera obligación es dejar que le absorba la visión del escritor». Lo que importa más es la comprensión y la capacidad del «crítico, cuando está comentando las literaturas de tiempos pasados, para poner al lector en el punto de vista desde el que los contemporáneos de esas literaturas las pudieron ver, juzgándolas al mismo tiempo, naturalmente, por sí mismas; y, confrontadas con la literatura reciente, mostrar sus relaciones con el mundo de hoy». MacCarthy, de acuerdo con Hennequin, que se anticipa a una preocupación marcadamente moderna, piensa que «la psicología del lector de un libro es casi tanto parte del objeto [del crítico] como el propio libro», aunque, en la práctica, dice poco acerca de ello (vii, ix). Algunas veces, la función del crítico la ha definido modestamente como «no limitada a la comparación, al análisis y al enjuiciamiento; el crítico, simplemente, puede hacernos sentir lo que él ha sentido». En tales momentos, MacCarthy admira a Leigh Hunt y a Swinburne, «el más estupendo tornavoz para una admiración entusiasta», como críticos

(*H,* 157). Parece que aboga por la «apreciación» y el «impresionismo» cuando califica a Leslie Stephen como «el menos estético» de los críticos y lamenta que «sea deficiente en su capacidad de trasmitir las emociones que él mismo había sentido en la literatura; rara vez, si es que hubo alguna, intentó dejar constancia de una emoción» (*Leslie Stephen,* 1937). Pero en la mayoría de sus escritos, él mismo es un moralista que, pensando en un ideal, se forma una opinión de la vida que es sensata, pero de algún modo tenebrosa y carente de ilusión.

MacCarthy perteneció a los primeros admiradores que Proust tuvo en Inglaterra. El atractivo de Proust —dice— es debido a la esperanza que él despierta con eso de que «la experiencia estética puede, después de todo, ocupar el lugar de la experiencia religiosa... probablemente —reconoce él mismo— una vana esperanza». Aunque elogia los libros, termina sospechando del hombre: «En él, como hombre, habría echado en falta el contacto con las grandes satisfacciones corrientes de la vida y la constancia fundamental de la buena voluntad» (*C,* 198, 209). Este criterio lógico hace que MacCarthy rechace la «obscuridad, como defecto literario», el misticismo, como inclinado a ser «casi siempre pretencioso y falso», el catolicismo, como «capitulación» (141). MacCarthy no llega a comprender los experimentos más modernistas ni las filosofías irracionalistas. Admira a D. H. Lawrence como «profeta religioso a quien se ha tomado por pornógrafo», pero su misticismo es «absurdo» para aquellos (y MacCarthy tiene que considerarse como uno de ellos) «a los que la fe en la civilización les parece la primera condición de la sensatez» (253, 257). MacCarthy reconoce que la crítica de Lawrence de la moderna civilización contiene algo de verdad y la imaginación y la vitalidad de su colección de poemas, *Pansies,* le produjeron una profunda impresión. Sin embargo, MacCarthy no soporta el psicoanálisis freudiano: «ha causado un efecto perjudicial en la ficción porque ofrece caminos fáciles y cortos para alcanzar profundidad psicológica». Utiliza como ejemplo aterrador una novela de May Sinclair, *The Life and Death of*

*Harriett Frean* (172, 176-80). La vuelta a la subjetividad y a las técnicas del «monólogo interior» no le atraían. Incluso censura a Virginia Woolf, a quien personalmente admiraba: «Nos dio, por así decir, no el tren sino la corriente de aire que produce el tren cuando pasa con gran velocidad» (173). Joyce, aunque MacCarthy reconoce su «prodigioso talento» y su inventiva lingüística, le parece una «atemorizada mente esclavizada. Gran parte de su *Ulysses* es fría, desagradable, floja y excesivamente seria». El libro es, con demasía, «un purgante que se administra el propio autor a sí mismo» (304, 303, 300). El «monólogo interior» es un nuevo convencionalismo artificial, tan artificial como cualquier otro. Gertrude Stein se convierte en blanco de sus burlas. MacCarthy reproduce una página del *Pitman's Commercial Type-writing Manual* («ella quiere una silla de amazona; a él lo dejan a un lado; él tiene habilidad», etc.) con la finalidad de desechar su obra como «disparatada» (261, 265). MacCarthy no acepta la «idea de que la materia de la literatura es un montón de palabras que pueden disponerse, como piedrecitas de colores, formando un dibujo». «Esto socava casi toda la idea de las cosas que hacen que la literatura tenga valor para el hombre» (269).

Sin que nos sorprenda, MacCarthy tiene poco que decir de la poesía lírica y de sus técnicas. Disculpa la «poca seguridad en los juicios sobre poesía» como debida a «nuestras modas cambiantes» (*C*, 81). Cuando en 1921 hizo la crítica de T. S. Eliot, definió su actitud general como «sutil, tierna, desilusionada, complicada y fría» y habló de su «orgullo espontáneo, su reserva y su sensibilidad del Laforgue elegantón». Al propio Eliot lo califica de «sentimental irónico» (92, 95, 96). En ninguna parte considera MacCarthy la técnica de la poesía, ni siquiera cuando escribe sobre Donne, Browning y el sumamente admirado Patmore (36, 68, 74).

MacCarthy consigue muchos de sus efectos mediante la técnica de la comparación: la moderna tienda de antigüedades de Eliot, con unos pocos objetos selectos, la compara con la tienda de antigüedades de Browning, «un lugar enormemente grande, rembrand-

tiano, desordenado, abarrotado y cubierto de telarañas»; el «horror supersticioso» que Joyce tiene «al cuerpo y al sexo» lo compara con el «estoicismo homosexual» de Rabelais; el «amoral, escéptico y estético» Proust, con el «emocionalmente lacrimoso y sentimentalmente moral» Richardson (*C,* 91, 300, 299, 213).

La preocupación de MacCarthy era la crítica teatral, gran parte de la cual es necesariamente efímera. Pero también escribió sobre sus dramaturgos favoritos. Su corazón se inclinaba por Ibsen y Chejov. El teatro de Ibsen era para él un «teatro del alma». El papel de Ibsen como reformador social es menos importante: «La sociedad cambia deprisa; el alma, apenas nada; esto es lo que hace que su obra sea perdurable». Es esto lo que «lo capacita para mezclar símbolos fantásticos con un realismo que hasta tiene una especie de perversa vulgaridad: mujeres que cazan ratas, patos salvajes, casas con torres altaneras». Ibsen sigue siendo «el dramaturgo del futuro», «nuestro poeta», mientras MacCarthy espera una «revulsión violenta hacia una filosofía que respete al individuo y su felicidad» (*H,* 62, 60, 65). Chejov, además, definió una filosofía «nunca formulada», un «sentimiento antes que un pensamiento», que, aunque «precario y vacío, justamente por eso *es* todo, hay una especie de santidad en él» (81).

Al comentar *The Use of Poetry and Criticism,* de Eliot, MacCarthy apoya su opinión de que el arte y la poesía no pueden ser sustitutos de la religión. «Pero la poesía puede ayudarnos a hacer algo que la religión nos ayuda a hacer: amar la vida espiritualmente, es decir, inteligente y desinteresadamente» (*H,* 132). Inteligente y desinteresado son buenos adjetivos para calificar la crítica de MacCarthy. No son suficientes para hacer de él, como Lord David Cecil quería que lo creyéramos, «uno de los mejores críticos literarios que Inglaterra ha producido alguna vez» (vi). Y sigue siendo una figura atrayente de menor categoría.

## Capítulo IV

# LOS NUEVOS ROMÁNTICOS

Ezra Pound y T. S. Eliot han dominado en el siglo XX nuestro concepto de la nueva crítica de tal modo que han dejado relegados al olvido a otros escritores de la misma época. Pero es imposible desconocer el grupo de críticos —J. M. Murry, D. H. Lawrence y G. Wilson Knight— cuyo concepto de la crítica y la literatura vuelve a plantear actitudes románticas o, al menos, irracionales, que todavía permanecen con nosotros en la actualidad. No se puede distinguir, en esta época, una clara sucesión de tendencias, grupos y credos. Más bien fue simultánea la expresión de las más diversas opiniones y, a pesar de las profundas diferencias, estuvieron con frecuencia en contacto personal incluso autores tan opuestos como J. M. Murry y T. S. Eliot. Establecer la relación exacta entre ellos, las prioridades y la cronología conforme a la cual adoptaron, desarrollaron o inventaron ideas clave es una tarea que requeriría más espacio del que permite este libro.

### John Middleton Murry (1889-1957)

La figura central del grupo fue John Middleton Murry, que desempeñó un gran papel en dos campos: como editor de *Athenaeum*

y *Adelphi* y como autor de una larga serie de libros sobre crítica y sobre casi todas las cuestiones que surgen bajo el sol. Pocos de sus libros pueden adquirirse en la actualidad. Generalmente se le conoce como marido de Katherine Mansfield, como amigo y enemigo de D. H. Lawrence y posiblemente como autor de un libro sobre dos poetas: *Keats and Shakespeare* (1925), que con frecuencia es menospreciado por su tono de adoración y por la forzada comparación que implica el título. Sin embargo, si miramos más detenidamente sus verdaderos escritos sobre literatura, especialmente *The Problem of Style* (El problema del estilo) y las colecciones de los primeros ensayos, llegamos a un juicio distinto. Mientras las ideas políticas y religiosas de Murry experimentaban giros quijotescos, su opinión sobre la literatura se mantuvo notablemente coherente, comprensiva y, en su tiempo y lugar, innovadora o, al menos, restauradora. Murry resucita el concepto romántico de la poesía como portadora de «alguna especie de panteísmo» (véase «Ideas sobre el Panteísmo» en *Things to Come,* 221), una creencia en la unidad del mundo que él frecuentemente llama «orgánica». La consecuencia es la aceptación del orden, la muerte y el mal. Murry concibe al hombre como ser que lucha por lograr comprender la naturaleza del universo, como ser que marcha a través de un proceso de maduración que él designa, con el término de Keats, «espiritualizante». Toda la gran poesía está ahí para llevarnos a esta intuición que, finalmente, está más allá de la razón o, al menos, más allá de las palabras. Murry asignó una gran importancia a un momento posterior a la muerte de Katherine Mansfield, en el que se sintió, al principio, sumamente solo y, después, repentinamente, llegó a reconocer: «Yo era una pertenencia y, por ser una pertenencia, yo ya no era yo» (*TUG,* 43). En 1923 pensaba que esta experiencia era una iluminación mística, pero no se necesita nada tan portentoso para entender una noción del universo y de la poesía perfectamente comprensible para Goethe, Carlyle, Coleridge, Emerson o Blake.

La poesía (como todo arte y la literatura de imaginación) la concibe Murry como portadora de una verdad que es imposible de expresar en términos racionales. «Revela lo que no puede expresarse con palabras» (*TUG,* 265). Es «el resultado de un esfuerzo por traer a la mente y a los oídos humanos los pensamientos impensables y las palabras indecibles» (*D,* 159). La poesía, por tanto, no es, categóricamente, pensamiento. «Los poetas no tienen 'ideas'; tienen 'percepciones'. No tienen una idea; tienen comprehensión» (*AL,* 199; cf. 56). Por tanto no hay una poesía filosófica. «Los universales de la poesía no son conceptos ni tienen equivalentes conceptuales» (*CM,* 2, 55). Reconocemos la poesía por la imposibilidad de trasladarla a términos conceptuales. Una prueba de su autenticidad es la respuesta negativa a la pregunta de si su significado podría llegarnos por algún otro medio (*TUG,* 265). Al igual que Eliot, Murry podría haber dicho que «en verdad, ni Shakespeare ni Dante pensaron nunca realmente» [1].

Murry, como Eliot, expone una psicología del acto creativo. La poesía «tiene su raíz en la emoción y se desarrolla por el dominio de la emoción y su importancia depende, finalmente, de la calidad y de la amplitud de la emoción» (*AL,* 147). Murry habla un tanto vagamente de una extraña «perturbación del ser del poeta» (*PS,* 24), pero duda de la vieja norma de «sinceridad» y de encontrar la causa de un poema en alguna experiencia concreta de la vida del poeta. «La cualidad esencial de los grandes artistas», reconoce Murry, «es inconmensurable con la biografía. Parece que están inconscientemente comprometidos en una perpetua evasión de la realidad. Todo lo que la piedad puede hacer por ellos está fuera de lugar» (*AL,* 113). Murry afirma que

> cuanto más grande es el hombre más completamente se une un acontecimiento a la reacción íntima que provoca en él el propio acontecimiento. No lo que sucede sino lo que *en* él sucede es objeto de nuestro interés; no lo que él sufre, sino aquello en lo que él se trasforma (*D,* 232-233).

La sintaxis y la cadencia recuerdan las palabras de Eliot: «Cuanto más perfecto es el artista más completamente separado estará en él el hombre que sufre y la mente que crea» [2], pero el argumento puede asemejarse bastante a las sutiles reflexiones de Wilhelm Dilthey sobre el concepto *Erlebnis.*

Murry describe el proceso de transformación de la emoción causante en obra de arte o, más bien, las condiciones en las que las emociones pueden llegar a plasmarse en una obra de arte. En términos que recuerdan el «correlativo objetivo» de Eliot (aunque Murry nunca emplea estas palabras), Murry afirma la necesidad de que las emociones tengan que ser «simbolizadas en los objetos que las producen» (*PS,* 26). «El objeto es al mismo tiempo la causa y el símbolo de la emoción» (97). Murry ve este proceso en analogía con la cristalización, tomada del símil que emplea Stendhal para el enamoramiento en *De l'amour,* en el que la «acumulación de experiencia emocional del autor» toma forma, por sí sola, en los personajes «como los cristales en un hilo que se introduce en una solución saturada» (31). Cristalización «abundante y estructural» (105), «un mundo creado» (41), emociones «sistematizadas en un todo coherente consigo mismo» (75-76), «una completa proyección de esta emoción personal en el objeto creado» (35), son muchos de los circunloquios empleados para designar el proceso de la simbolización, que, cuando es acertado, Murry llama «estilo». Es posible que Murry tome de Goethe esta exaltada idea del estilo, distinguiéndola de la «personal idiosincrasia» (*Manier,* de Goethe) y de las meras «técnicas de exposición» (8).

El estilo o, simplemente, la buena poesía, logra su fin mediante la concreción, la solidez, la evidencia, mediante la metáfora, mediante lo que John Crowe Ranson suele llamar «textura». Pero Murry insiste en que la imagen no necesita ser visual. «La precisa imagen visual», alega, «desempeña un papel muy pequeño» en la metáfora. «La verdadera metáfora, en tanto que es un adorno, tiene muy poco que ver, incluso, con la comparación». Se «convierte casi en un modo de entender» (*PS,* 12-13). «Intentad ser precisos

y estaréis condenados a ser metafóricos; simplemente, no podréis menos que establecer afinidades entre todas las esferas del mundo animado y del inanimado» (83). En las lecciones de Oxford sobre *The Problem of Style* (1922) y en el ensayo sobre la metáfora (en *CM,* 2), Murry desarrolla un argumento sobre la necesidad de este tropo para «explorar el universo de la calidad y dibujar el mapa del mundo no medible» (*CM,* 2, 9). La mayor maestría se demuestra en una «sucesión de imágenes sutilmente relacionadas» que producen «una armoniosa impresión de conjunto» (10). Murry demuestra cómo Shakespeare trasformó un pasaje de la traducción que hizo North de Plutarco, en el que describe la falúa de Cleopatra, pasándolo de un «panorama sin significado» a una «unidad orgánica» (12). Pero las observaciones agudas no satisfacen a Murry: tiene que citar a Coleridge diciendo que las imágenes están «modificadas por una pasión predominante» y recurre a la imperiosa necesidad que tiene el poeta de «comunicar vida a lo que aparentemente está inanimado» (13); por tanto, tiene que sacar la consecuencia de que «de cualquier modo que luchemos, no podemos evitar el trascendentalismo, porque estamos buscando aproximarnos a un universo de calidad, con la analogía como lenguaje más esencial, a través de un universo de cantidad con lenguaje de identidades» (15). A Murry le satisface adoptar una actitud de misterio y considerar que las imágenes poéticas son «milagros que nunca tendrán explicación mediante análisis intelectual» (14). Sin embargo, la interpretación de la metáfora como principal instrumento de la poesía era un nuevo planteamiento de una idea antigua.

Lo que Murry pretende es algo que él llama una «poesía metafísica». Una y otra vez repite que la particularidad, la concreción, es el principal lema de la poesía (idea posiblemente aprendida de Bergson), pero al mismo tiempo trata todavía de identificar esta particularidad con universalidad, precisamente porque no ve contradicción alguna entre personalidad e impersonalidad. Alega que lo particular, la imagen, el símbolo, el contexto específico, en armonía con la emoción del poeta o incluso con el mito, cuyas «posi-

bilidades estructurales dependen de su inteligibilidad» (*AL,* 40), siempre encierran un universal, al cual, no obstante, solamente se puede llegar a través de lo particular. No puede formularse en términos conceptuales: esto requeriría el creer que «existe una facultad de la mente superior a la poética». En la gran poesía hay un sistema de valores que «no es ningún sistema en absoluto. Satisface, aunque no pueda ser analizado. Hay orden en él, pero es el inescrutable orden de la vida orgánica» (*CM,* 2, 59). Por eso Shakespeare, o cualquier otro gran poeta, es un «revelador de lo real». «Por el impacto causado sobre él por la aparentemente imperfecta realidad se crea en él mismo lo que la declara como perfecta» (60). Esta es la salvación visible que ofrece la gran poesía. «Se enfrenta a lo real, no atenúa nada: no se atemoriza ante nada: nos ofrece la vida como es» (62). «La revelación de la perfección que hace el poeta enciende en nuestras almas el deseo de ser capaces, sin ayuda, de ver la perfección por nosotros mismos» (62). Es la «comprensión inmediata de la unidad del mundo» (*TUG,* 179). Murry tiene que sacar la conclusión: «No hay escape. Religión y Literatura son ramas de la misma raíz eterna» (164).

Sin embargo, Murry no está de acuerdo con el Abbé Bremond en cuanto a la identificación de la poesía, al menos, de la poesía pura, con la oración. El acto de comprensión que realiza el poeta no es, según Murry, la «experiencia mística incompleta» de Bremond (*CM,* 2, 20; véase también *Things to come,* 210-19). Es más bien un acto mental simple y completo. En la poesía, «intelecto y emoción, mente y corazón, recuperan su perdida unidad dentro de nosotros». La poesía estimula «la totalidad orgánica de una experiencia» en nosotros. Logramos «integración», por lo menos una «momentánea unión de pensamiento y sentimiento. Esto será siempre beneficioso y gozoso con relación a nuestras normales y necesarias disociaciones» (*CM,* 2, 27). Nos lleva «a esa 'comunión con la esencia' mayor de la que podemos pedir mientras disfrutamos de ella» (28). Murry cita el parlamento de Macbeth «Mañana y mañana...» y encuentra «riquezas no soñadas incluso en la desespe-

ración final; se vierte gloria sobre el camino a la muerte polvorienta. Esta desesperación no es desesperada porque es completa» (29). Algo como la sensibilidad unificada de Eliot se hace aquí instrumento de apologética, de una teodicea que inspira a Murry las celebraciones, frecuentemente ampulosas, de los beneficios de la poesía para él mismo y para la humanidad.

Si se exalta la poesía, también debe exaltarse la crítica, porque revela la verdadera naturaleza y misión de la poesía. «La verdadera crítica es por sí sola parte orgánica de toda la actividad artística» (*AL,* 11). Ella establece el «sistema de valores por los cuales ha de juzgarse una obra» (179). «Justificar la literatura; este es el objeto y la meta de la moderna crítica» (*CM,* 2, 33), y esta justificación consistirá necesariamente en una exposición del ideal de vida que encierra la literatura. La crítica requiere, inevitablemente, un esquema que le permita establecer una «jerarquía de valores» (*AL,* 180) para llegar a un enjuiciamiento que «en último recurso es un enjuiciamiento ético» (*CM,* 246). Murry recurre a Aristóteles, que tenía «un concepto del arte como medio para vivir agradablemente» (*AL,* 4). «La imitación de la vida en la literatura era, para Aristóteles, la revelación creativa del ideal que actúa en la vida del hombre» (5). Pero en su acostumbrada manera de pensar —que siempre es tanto una como otra— Murry dice que «un ideal para vivir agradablemente *tiene que ser inevitablemente estético*» (8). «El arte es autónomo y hay que buscarlo por sí mismo, precisamente porque comprende toda la vida del hombre» (12). Murry apoya lo que supone que es la idea griega: «el modo de ver la vida los griegos y su modo de ver el arte son una misma cosa»; «para ellos, y sólo para ellos, vida y arte son lo mismo. La interpenetración es total; las normas por las que se juzga la vida y el arte son las mismas» (9). Evidentemente esto no es sólo el ideal de Murry sino una descripción de su modo de hacer. Una anotación en un diario nos habla de su pronto reconocimiento de que «la crítica depende de los valores; una delimitación de lo que es bueno para el hombre.

Y yo tenía que encontrarla» [3], lo cual justifica la incansable búsqueda de una utopía social por parte de Murry.

Pero en cuanto a la importancia que da a la vida agradable, Murry se contradice con frecuencia, al menos superficialmente, por la descripción que nos da del método de la crítica. A veces la formula de modo engañoso cuando dice: «Suscribo entusiasmado el famoso dicho de Anatole France de que la crítica es la aventura del alma de un hombre entre libros. Cada vez más me parece la crítica un asunto sumamente personal» (*D,* 9). Pero realmente Murry rechaza el impresionismo cuando cita (como antes que él lo hizo Eliot) a Remy de Gourmont al decir que «todo el esfuerzo de un hombre sincero consistía en convertir en leyes sus impresiones personales» y condena, como ningún crítico, «al hombre que se contenta con registrar sus propias impresiones sin hacer ningún esfuerzo por estabilizarlas en forma de leyes» (*CM,* 239-40). El crítico, alega, necesita «un sistema de principios, obtenido, refinado, de sus reacciones más constantes, para controlar los momentáneos entusiasmos y los disgustos pasajeros» (242). Sería «una reacción descabellada e inútil resucitar la crítica impresionista que ha socavado el cerebro de los ingleses durante una generación» (*AL,* 200), por su descontento con la «lógica» y las «ideas». El método definitivamente recomendado por Murry es el antiguo ideal de identificación, de la completa sumisión que conduce a «una rápida comunicación, a una rápida comunión, más bien» (*D,* 14). El verdadero crítico debería decir que, «cuanto más puede abstraerse en el propósito, más es él mismo» (9). Con un lenguaje exaltado habla de

> palpar un misterio... Hay un momento en el que, como inconscientemente y fuera de control, entran también en mí el ritmo más profundo de la obra de un poeta, el crecimiento y la decadencia de las grandes modas que determinaron lo que fue y lo que escribió. Siento su presencia; soy obediente a él y me parece como si el aliento de mi espíritu fuera acorde con el suyo (13-14).

Cuando Murry escribió su libro sobre Dostoievski dijo: «Todo lo ocurrido —hablo, naturalmente, sólo de mis propias sensaciones— ha sido que el 'modelo' objetivo de Dostoievski se ha declarado, a través de mí, como un instrumento» (*Between Two Worlds,* 368-69). Tal manifestación, en defensa de la inspiración o de alguna imposición extrapersonal, rara vez la expone tan confidencialmente. En la mayoría de los casos Murry pide al crítico «que sepa comprender cuál es la cualidad única y esencial del autor que comenta» (*PS,* 34). Necesita haber «trabajado pacientemente para abrirse camino hasta llegar al centro creador» (35); tiene que «trasmitir el efecto, toda la impresión intelectual y emocional conseguida por la obra que está comentando» (8). El crítico tiene que «definir la única cualidad de la sensibilidad que hizo necesaria esta expresión» (*CM,* 245). Murry no ve contradicción en decir que la «misión de la crítica es, primariamente, la misión de la literatura misma: proporcionar al crítico un medio de expresión de la propia personalidad» (240) y que «una buena crítica es tan obra de arte como un buen poema» (245). Aspira a una síntesis de crítica objetiva y crítica subjetiva, de imposición y sumisión, de lo personal y lo impersonal.

La postura de Murry se aclara con su controversia con T. S. Eliot sobre el tema de clasicismo *versus* romanticismo. Enfadado por el intento de exaltar *Lady into Fox* (La dama en el zorro), de David Garnett, como «una gran victoria del clasicismo», cuando la novela le había parecido a Murry «más o menos tan clásica como el coco cortado» (*TUG,* 78), declaró: «Pienso que es muy cierto que yo mismo soy un romántico» (80). Murry tomó la ofensiva afirmando que «en Inglaterra nunca ha habido ningún clasicismo que valga la pena hablar de él; hemos tenido clásicos, pero no clasicismo. Todos nuestros clásicos son románticos» (81). «El escritor inglés, el teólogo inglés, el hombre de estado inglés, no heredan reglas de sus antepasados; tan sólo heredan esto: el sentido de que, en último recurso, tienen que depender de la voz interior» (82). El romanticismo es, para Murry, «individualismo», «el descubri-

miento y la discriminación de la realidad interior» (82, 84). Eliot tuvo la ocurrencia de bromear ridiculizando la llamada de Murry a la voz interior, calificándola de «notablemente semejante a un viejo principio formulado con la moderna expresión de 'hacer como se quiere'», y desarrollarlo de un modo satírico y *snob:* «Los poseedores de voz interior se dirigen, diez en un mismo compartimento, a un partido de fútbol en Swansea escuchando esa voz interior que susurra el eterno mensaje de vanidad, temor y ansia». Más cercano a Murry, Eliot sospecha en él «una forma de panteísmo que yo mantengo que no es europea» [4]. En su refutación, Murry distingue entre dos clases de romanticismo: el del romántico que «se retira desafiante a la fortaleza del ego» (*TUG,* 139) y el del romántico (de la clase a la que él cree pertenecer) que ve la realidad como «un todo orgánico y viviente» que conduce a una idea de la «armonía subyacente del universo externo», lograda por el contacto entre «el alma finita y el alma infinita, de la que es manifestación» (49-50). Esto era en 1923. La controversia terminó ahí; pero se reanudó en 1926. Eliot invitó a Murry a que volviera a plantear su postura y Murry, en un artículo titulado *Hacia una síntesis,* trató de refutar la acusación de «antiintelectualismo» y dependencia de una caprichosa «voz interior», mediante un alegato en favor de una síntesis entre «intuición» e «inteligencia», para la que Murry empleó el término «razón», «generada por la fricción entre intuición e inteligencia» (*New Criterion* 5 [1927], 312). 'Razón' tiene aquí el sentido elevado con que fue utilizado por Wordsworth y Coleridge. Es otra versión de los intentos, de Murry y otros muchos, incluso Eliot, por definir una nueva totalidad, un nuevo ser indiviso, una nueva integridad. El comentario de Eliot, sin embargo, rechaza lo que él considera una falsa dependencia de la intuición, al hacer de «la poesía un sustituto de la filosofía y la religión», a cada una de las cuales intenta Eliot mantener en su propio lugar. Eliot acusa entonces a Murry de relativismo y bergsonismo. «Lo que es verdad para una época no es verdad para otra, y no hay una norma externa» (*Monthly Criterion,* 6 [1927], 344-46). Pero

esto parece que hace injusticia a Murry. Murry, por ejemplo, desaprobaba expresamente el «espectáculo verdaderamente hegeliano de formas que evolucionan de otras formas en una eterna autogeneración» (*PS,* 69) y siempre afirmó un «sistema de valores» que no es meramente personal ni ligado al tiempo. Las otras críticas que hicieron, de la postura de Murry, el Padre M. C. D'Arcy, T. Sturge Moore, Charles Mauron y Ramón Fernández, las dos últimas traducidas por Eliot, rechazan, todas ellas, el intento, algo patético, de lograr una reconciliación [5].

En realidad, Murry se mostraba, con frecuencia, sorprendentemente adicto a las ideas clásicas. Un artículo sobre Lessing es casi un panegírico del «crítico verdaderamente grande», el «más verdaderamente aristotélico de todos los grandes críticos desde Aristóteles» (*CM,* 2, 142). Un comentario sobre *Rousseau and Romanticism,* de Irving Babbitt, es también sumamente elogioso. Murry aprecia su compromiso para juzgar y se muestra conforme con que «el centro vital de nuestra ética es también el centro vital de nuestro arte» (*AL,* 170). También agrada a Murry su anatema contra el evangelio del progreso y comparte su temor de que la ciencia pueda controlar los valores humanos, pero no se atreve a enfrentarse con sus opiniones sobre los poetas románticos. Más tarde, Murry defendió el humanismo de Babbitt en contra de la opinión de Eliot de que dependía de la ortodoxia. Humanismo y ortodoxia son irreconciliables. Eliot, «para recuperar la tradición, se ha condenado a un incesante suicidio mental» (*New Adelphi* 2 [1929], 198).

Sin embargo, la actitud de Murry hacia el criticismo de Eliot distaba mucho de ser desfavorable. En 1920 escribía a Katherine Mansfield: «Es el único crítico literario del que yo creo que lo es realmente» (F. A. Lea, *The Life of J. M. Murry,* 72) Murry, comprensiblemente, rechazaba la idea de Eliot de que el verdadero crítico es el poeta. Eliot «tiene que incluir al extraordinario Aristóteles, clandestinamente, basándose en que 'escribió bien sobre cualquier cuestión', razón que difícilmente logra convencer, y más aún tiene que elevar a Dryden hasta una categoría que de ningún modo le

corresponde ostentar» (*AL,* 11). Pero el comentario sobre *The Sacred Wood* (en *New Republic,* 13 de abril, 1921, 194-95) elogia «la inteligencia crítica de alto grado y la sensibilidad nada corriente» de Eliot y hace una buena exposición de su ideal crítico: «desengarzar y distinguir la emoción precisa que pretende provocar el objeto en su conjunto». Murry comprende el grado de impersonalidad de Eliot, lo distingue bien del ideal parnasiano y se concentra en su comentario sobre la comedia, particularmente la continuidad entre Marlowe y Ben Jonson. Murry solamente pone reparos a la manera de hacer de Eliot, calificándola de «desafortunada en muchas ocasiones, portentosa y desdeñosa» y considera un error de táctica el que «no haga todo lo posible por eliminar todo indicio de actitud de superioridad». Pero las críticas de Murry tienen sus omisiones evidentes: no dice nada del concepto que tiene Eliot de la tradición o del correlativo objetivo. Luego salen a la luz nuevos desacuerdos: Murry protesta de que Eliot sitúe a Dickens por debajo de George Eliot y de Stendhal (*P,* 178) y discrepa violentamente de la idea de que «Séneca se encuentra, respecto de Shakespeare, en la misma relación que Tomás de Aquino respecto de Dante». Le parece ciertamente disparatado el que «Shakespeare expresara, en la más grande poesía, una filosofía inferior» (*PCM,* 1, 13). Pero la crítica principal era la que entonces era corriente del Eliot contradictorio. Eliot no es «un clasicista leal por más que él pretenda serlo» (*TUG,* 144). Murry encuentra «una contradicción íntima entre la profesión de unos principios clásicos como los suyos y el contenido de *The Waste Land*» («The 'Classical' Revival», in *Adelphi,* 3 [1926], 592). «El poema expresa un autotormento y un absoluto nihilismo». Hay un «conflicto de mutuo aniquilamiento entre su modo de entender y su modo de ser» (594). A Murry le desconcertaba la afirmación de una «resurrección de lo clásico» e intentó distinguir entre los escritores «cínicos» —Lytton Strachey, David Garnett y Aldous Huxley— y los dos escritores «serios» —Virginia Woolf y T. S. Eliot— que daban a entender que estaban aliados con ellos, pero que a Murry le parecían estar navegando bajo pabellón falso. No

eran clasicistas. Eran «críticos extraordinariamente buenos», pero practicaban una «prodigiosa sutileza intelectual para lograr el efecto de una definitiva inutilidad». Tanto *Jacob's Room* (El cuarto de Jacob) como *The Waste Land* (Tierra baldía) le parecían fracasos, «experimentales, alambicados y obscuros» (*Adelphi,* 3 [1926], 590-91).

Es un error ver líneas de batalla claramente definidas en la crítica de aquellos tiempos. Eliot comentó *Cinnamon and Angelica,* la primera obra teatral de Murry, poniendo gran interés en el tema del drama poético, que más tarde sería su propia preocupación (*Athenaeum,* 14 de mayo, 1920, 635); dio cuenta, favorablemente, del «brillante» libro de Murry sobre D. H. Lawrence (*Criterion,* 10 [1931], 768) y del libro, «muy bueno», sobre Shakespeare (*Criterion,* 15 [1936], 708-10) y, después de la muerte de Murry, contribuyó con un extenso prólogo a la colección póstuma de sus ensayos (*Katherine Mansfield and Other Literary Studies,* vii-xii) alabándolo «ante todo, como crítico literario que, al explorar la mente y el alma de varios escritores creativos, exploró también su propia mente y su propia alma». Eliot evoca encuentros personales y ensalza ensayos de Murry que, en otro tiempo, le habían impresionado. En los últimos años de su vida, Murry reanudó la crítica de las obras de Eliot. En un ensayo, extenso y no apresurado, sobre las obras de teatro, las describe y las analiza y elogia *The Cocktail Party* (El cóctel), calificándola de «comedia admirable» (*UE,* 172), pero lamentando, de un modo coherente, la alternativa que Eliot ofrece a sus personajes: «por una parte, vocación ascética; matrimonio sin amor, por otra» (183). Murry tiene que proclamar la posibilidad de un matrimonio feliz en contra de lo que considera que es repugnancia hacia el sexo en Eliot. Murry, incidentalmente, manifiesta su desconcierto ante la posterior poesía de Eliot, ya que tiene belleza, pero «demasiado difícil de entender» (189).

Murry, en el libro publicado el año de su muerte, *Love, Freedom and Society* (Amor, libertad y sociedad) (1957), comparaba a Lawrence con Eliot y pensaba que él mismo era como el «repre-

sentante de algo intermedio» entre ambos (carta, de 1955, citada en *The Life of J. M. Murry,* 346, de F. A. Lea). En la conclusión, sin embargo, declara: «Estoy, profundamente, del lado de Lawrence antes que del de Eliot». No obstante, defiende la espiritualidad de Eliot como perteneciente a la venerable tradición que él piensa que «no servirá para trasportarnos a través de lo que está por venir» (*Selected Criticism, 1916-1957,* ed. R. Rees, 302). Eliot y Murry discrepaban en los asuntos de religión, sociedad y sexo, pero no se encontraban tan distantes en cuanto a crítica como puede deducirse de sus desacuerdos.

Uno habría esperado que Murry diera su aprobación a G. Wilson Knight y Eliot no lo hiciera. Realmente, lo contrario es la verdad. Knight reconoció más tarde su profunda deuda con Murry y escribió en sentido favorable acerca de su criticismo (incluso de su libro sobre Swift: véase *Poets in Action* [1967], 176-78), si bien haciéndose él presente diciendo: «[Murry] escribía lo que obtenía de su experiencia espiritual; yo, de lo que me proporcionaba mi imaginación» (*Neglected Powers* [1971], 359). Pero Murry hizo la crítica de *Myth and Miracle* (Mito y milagro) en un tono de escepticismo. Ponía en duda el testimonio de la «comprensión trascendental» de Shakespeare y lo que Knight suponía acerca de que «la fuerza poética y la capacidad visionaria no se distinguen. La poesía es una cosa, la religión es otra... La idea religiosa y la idea poética tienen que seguir siendo distintas», norma que no siempre observó el propio Murry. También pone en duda la portentosa importancia que Knight atribuye al empleo de la música en sus últimas obras teatrales. «Las resurrecciones, milagros y encantamientos se prestan a bellos efectos escénicos» realzados por la música, «si es dulce y suave» (*TLS,* 8 agosto, 1929). Las objeciones a *The Wheel of Fire* (La rueda de fuego) son todavía mayores. «Apenas puedo reconocer algunas de las obras después de haber pasado por el proceso de «interpretación a que las somete» Knight. Murry argumenta en contra de la rehabilitación del buen rey Claudio y la opinión de Knight de que «lo único que está podrido en Dinamarca es el

propio Hamlet». Knight impone un «esquematismo peligroso porque está vacío» (véase *Adelphi* [enero, 1921], 342-43). Murry descalifica por completo la obra. Evidentemente, no le había impresionado el elogioso prefacio de Eliot.

Los dos grandes críticos de Shakespeare fueron, para él, Coleridge y A. C. Bradley. Coleridge es «el más grande de los críticos de Shakespeare» (*AL,* 195), *Biographia Literaria* es «el mejor libro de crítica en lengua inglesa» (184); pero a Murry le disgusta el filosofar de Coleridge. Su «sumersión en el tibio trascendentalismo causó estragos en la mente de Coleridge» (184). A él le parece como un racionalista que tratara de inducir a Wordsworth a escribir un poema filosófico y defendiera una falsa distinción entre el lenguaje de la poesía y el lenguaje de la prosa. Lo que más admira Murry es el criticismo práctico de Coleridge; las páginas de *Venus and Adonis* lo muestran «en la cumbre de su capacidad como crítico» (186). Murry consideraba el libro de Bradley sobre Shakespeare, *Shakespearean Tragedy,* como «la más grande obra monográfica de crítica de la lengua inglesa». Bradley es «el crítico más auténticamente imaginativo que ha producido nuestro país... Él, más que Coleridge o Hazlitt, fue la conciencia crítica de aquella época» [romántica] (*Katherine Mansfield and Other Literary Portraits,* 114, 119).

Al admirador de Bradley no le agradó la opinión de I. A. Richards sobre la tragedia como indicadora de que «todo le va bien al sistema nervioso». Murry duda de si «leeríamos *King Lear* solamente para averiguar esto». La opinión de Richards es «puramente emocional y subjetiva. Nosotros la sentimos, y eso es todo»; pero Murry alega que, «excepto que conocemos la naturaleza del objeto, no puede deducirse ninguna otra cosa en cuanto a la naturaleza del asunto». Richards «no aprecia en nada la tragedia». «Es tedioso, indudablemente, que le obliguen a uno de este modo penoso a mostrar que un huevo es un huevo y no un sabor». Murry rechaza necesariamente la demolición que pretende Richards de la teoría de la «revelación». Defiende el conocimiento que trasmite la poesía

como lo «real en su particularidad». Reconoce que experimentamos «gozo y serenidad» a través de la tragedia, pero que no habría gozo ni aceptación en la experiencia trágica si ésta no tuviera «sus raíces en la vida exterior» (en *Things to Come,* 178, 180, 182, 186).

La misma afirmación de la objetividad de un poema, la misma desconfianza en el empleo de la psicología, da motivos a Murry para su crítica de *Seven Types of Ambiguity* (Siete tipos de ambigüedad), de Empson. Murry piensa que «un poema es un conjuro, una palabra de poder inmediato que obliga a la mente errante a responder en un orden determinado». Es «un todo orgánico», mientras que Empson sólo ve las partes. El libro «es incontinente y confunde más que explica» (*PCM,* 81).

Los comentarios acerca de F. R. Leavis son más bien escasos y atrasados. Murry hizo la crítica de su libro sobre Lawrence, lamentando, con previsión, la sobreestimación de *The Rainbow* y *Women in Love* (El arco iris y Mujeres enamoradas) y poniendo en duda los «elogios extremados» a *St. Mawr.* Murry saca la conclusión, justificada, pienso yo, de que Leavis «ha realizado un valiente y estimulante esfuerzo por separar el arte de Lawrence de su doctrina, pero, para hacerlo, se ha visto obligado a una tácita expurgación. La doctrina siempre está ahí» (*PCM,* 87, 90). Murry parece no estar enterado de que se puede decir lo mismo de su propio libro sobre Lawrence. En sus *Unprofessional Essays* (1956), Murry llegó a defender a Fielding en contra de su exclusión de la Gran Tradición por parte de Leavis. Trata de explicar el que a Leavis le aburriera Fielding a causa de sus prejuicios y, de paso, protesta de que Leavis escoja, para el elogio, *Hard Times* (Tiempos difíciles), de Dickens (*UE,* 21). Aunque en el ensayo pone mayor atención en una exposición de la moralidad de Fielding, Leavis aparece como un dogmatista honrado, aunque torpe, aferrado a sus teorías.

La última crítica de Murry comentaba *The Lion and the Honeycomb* (El león y el panal de miel), de R. P. Blackmur, y *The Man of Letters in the Modern World* (El hombre de letras en el mundo moderno), de Allen Tate. Considera que T. S. Eliot es

la «escritura fundamental del nuevo canon del que, entre los teólogos, destacan Mr. Blackmur y Mr. Tate»; pero los encuentra «impresionante y descorazonadoramente misteriosos» y lamenta la «complejidad, intensidad, escolasticismo y concentración en un campo reducido del tema», «algo ominoso» de la Nueva Crítica. Principalmente manifiesta sus dudas acerca de una «unión disgenética entre el criticismo académico y los mundos privados» (*London Magazine,* 4 [1957], 67, 69). Murry tomó la resolución de seguir siendo un escritor independiente, un periodista, un hombre de letras.

Las páginas precedentes han expuesto la teoría de la literatura y de la crítica de Murry y han definido su posición en la historia de la crítica. Sin embargo, la fama de Murry depende directamente de sus monografías y ensayos dedicados a determinados escritores considerados aisladamente. La primera biografía de Murry fue *Feodor Dostoievski* (1916), intento de descripción de la evolución del escritor hacia la salvación (con el significado de reconciliación, de aceptación); salvación propuesta a la humanidad e, implícitamente, al mismo Murry. Murry desconoce a Dostoievski, como artista, casi por completo y declara que «Dostoievski no es un novelista y no puede ser juzgado como novelista» (48). No podía representar la vida «ya que estaba obsesionado por la *visión* de la eternidad» (37). Sus personajes son «espíritus incorpóreos. Tienen semejanza con los hombres, se nos dice, pero sabemos que nunca los veremos» (47). «Sus cuerpos no son sino símbolos». Stavrogin, por ejemplo, «no es un hombre sino sólo una presencia» (161). Murry reflexiona así:

> Quizás no hubo realmente un Smerdiakov como realmente no hubo demonio, y ambos tenían su morada en el alma de Iván. Pero entonces ¿quién cometió el asesinato? Naturalmente puede haber sido el mismo Iván o, por otra parte, puede que no haya habido asesinato (228)

y, podemos añadir: ni libro. La sensación de fantasmagoría, de alegoría, con total despreocupación de lo que puede llamarse realis-

mo de Dostoievski, se trasmite tan intensamente que las novelas no están solamente alegorizadas (muchas veces, de un modo evidente, «Rogozhin es cuerpo, Mishkin es alma» [152]; Nastasia «no es una mujer sino una encarnación del dolor» [152]) sino también vaporizadas para convertirse en meras etapas del peregrinaje espiritual de Dostoievski, desde la desesperación y el dolor hasta el sufrimiento y hasta una aceptación final de la vida y la reconciliación con ella (43). Las etapas están concebidas no solamente como indicadores de la evolución de Dostoievski, sino también como delimitadoras de las épocas de la conciencia humana, que conducen, finalmente, a una fe en la humanidad que Dostoievski reclamaba como peculiar de Rusia. «Nadie que contemple fijamente el siglo XIX puede negar que el espíritu ruso, solo, en los tiempos modernos, ha llevado a la humanidad a dar un gran paso hacia la inevitable meta. Sólo en la literatura rusa puede oírse el clarín de una palabra nueva». En Tolstoi y en Dostoievski «la humanidad estaba al borde de la revelación de un gran secreto» (263), pero no se nos dice qué podría ser ese secreto, excepto un «secreto a voces»: amor, humanidad, reconciliación, aceptación del mal y muerte.

D. S. Mirsky ha calificado el libro de «sentimentalismo pecksniffiano» [6]. Podemos preguntarnos cómo puede Murry afirmar con seguridad que Dostoievski «sabía que la fe en Dios como persona, la fe religiosa, como nosotros entendemos la religión, le estaba negada a él para siempre» (44). Podemos preguntarnos, confundidos, por qué declaró que «Svidrigailov» era «el auténtico héroe de *Crimen y Castigo*» (113) y podemos corregir su apresurada interpretación cuando dice, acerca de Nastasia, que «abandonó a Myshkin, por Rogozhin, a la puerta de la iglesia en la que se habían casado» (148). Se puede deplorar el tono ardiente, el clamor estridente en favor de la fe de Dostoievski en la regeneración de la humanidad, pero apenas se puede negar que Murry percibiera correctamente que Dostoievski esperaba un milagro, una utopía al alcance de la mano.

El libro de Murry es, en Inglaterra, el máximo exponente del efecto causado por Dostoievski como «revelación». Dostoievski se

convierte en encarnación del espíritu de la literatura rusa. «La literatura rusa», nos dice Murry, «ha influido más que ninguna otra causa en la disminución del prestigio del concepto francés de literatura» (*D,* 47). 'Francés' equivale aquí a *l'art pour l'art,* la novela bien hecha en la línea de *Madame Bovary.* Se ensalza la novela rusa por su preocupación por la conducta del hombre, por la armonía de las facultades humanas, por su tolerancia para los fallos humanos, que Murry encuentra compatibles con la preocupación por la alta sociedad y el ansia de lo absoluto. La literatura rusa, concluye, es «más cristiana que ninguna otra lo ha sido alguna vez» (63). Es, «históricamente, complemento de la nuestra» (69), como respuesta al afán de Wordsworth, Shelley y Keats por «conseguir una armonía que incluye —y, al incluirlos, justifica— todo dolor y todo mal» (72). La literatura rusa aparece, así, como una continuación del movimiento romántico inglés.

Murry piensa principalmente en Dostoievski y en Tolstoi, a quien se las arregla para verlo en alguna clase de armonía con su gran oponente. Pero es el segundo gran amor de Murry. Para él es «el último gran escritor» (*D,* 78), no sólo de Rusia. No está conforme con la opinión general que ve a Chejov gris, deprimente y doloroso. Chejov «está ahí, sin esperanza, sin fe; es la última de todas las búsquedas desesperadas: y él vuelve trayendo en sus manos el Grial» (78). Con palabras de parecida exaltación, dice Murry: «Clama que no hay ninguna armonía, y su voz es el eco de la música etérea» (76). Chejov era el «hombre perfectamente libre; un hombre que se ha liberado a sí mismo de todos los temores y ha encontrado, dentro de sí mismo, eso que le capacita para estar completamente solo» (100). Murry siguió siendo un individualista incluso cuando abrazó el socialismo y cierta versión del comunismo. Pero muchas veces se engañó acerca de Rusia: en noviembre de 1916, elogiaba a Shestov en la introducción a una traducción de los *Ensayos* en la que decía: «En Rusia se honra más a las cosas del espíritu que a todas las demás cosas» (*EI,* 26). Rusia era un país de ensueño: eran tiempos de guerra y los rusos eran aliados de Inglaterra.

Pero los auténticos maestros de Murry, los dos poetas a los que admiraba más que a ningún otro, eran Shakespeare y Keats. En su ensayo *Keats and Shakespeare* (1925), puso los dos nombres en la portada, aunque el libro trata de Keats y solamente aprovecha el entusiasmo de Keats por Shakespeare para sacar un forzado paralelismo entre ambos. Murry concede gran importancia a las ambiciones dramáticas de Keats y lo ve moverse hacia una mayor objetividad y especular acerca de las vanas esperanzas de escribir un gran drama. Pero *Otho the Great* (Otón el Grande) contradice esta predicción. Keats no pudo ser nunca un gran autor dramático. Murry, como en su *Dostoievski,* escribe una biografía espiritual con Keats como «héroe de la humanidad», el poeta que vio la poesía «como una manera distinta y particular de llegar a esa verdad... la verdad del alma que comprende y reconcilia las verdades parciales del corazón y de la mente» (26). Murry ve la «capacidad negativa» como «el único camino hacia una verdadera identidad personal, porque es la verdad misma» (49). Keats confirma su idea de la impersonalidad como «verdadero camino hacia la personalidad», como «el autoaniquilamiento es un medio hacia la autorrealización» (53). Este tema permite a Murry escribir su «más íntima historia de un modo que expresa su rechazo, en primer lugar, a Wordsworth, luego a Milton, en favor de una lealtad más profunda y constante a Shakespeare» (41). En variaciones sobre el tema, siempre nuevas, Murry describe a Keats como solución a la discordia entre belleza y dolor, el caos y las contradicciones del mundo. Keats «descubre la armonía que une al hombre con el universo animal; revela, para sí mismo y para nosotros, que las cosas tienen que ser como son» (120). *Hyperion* es la obra cumbre de la auténtica realización de Keats, pero Murry desea demostrar que Keats «era más grande, mucho más grande que su auténtica realización». Desea presentarlo como el «tipo perfecto de gran poeta» (70), un hombre que dominaba su propia alma y llegó a ser un hombre completo. El alma, en la interpretación que hace Murry de la famosa carta de Keats, va creándose lentamente por «la sumisión de la conciencia a la in-

consciencia» (138). La poesía es por esto, «uno de los pocos caminos que quedan abiertos a la realidad eterna, expresada menos directa y menos completamente en la religión» (144). La poesía pura contiene una revelación, «un conocimiento de la unidad y la armonía del universo y que solamente puede alcanzarse por medio del conocimiento que el individuo tiene de la unidad y la armonía que hay en él» (147). Mientras *Hyperion* es el mayor logro poético de Keats, la culminación de su proceso espiritual es *The Fall of Hyperion,* la visión de Moneta, «la visión poética de Dios, de una divinidad inmanente en la cambiante y perdurable realidad del mundo» (183), la aceptación de la muerte por parte del poeta.

Este esquema general no debería empañar el hecho de que Murry, en su primer libro y en muchos suplementos y revisiones (*Studies in Keats* [1930], *Studies in Keats: New and Old* [1939], *The Mystery of Keats* [1949] y *Keats* [1955]), comentó con sensibilidad las cartas, las relaciones personales con Fanny Brawne (acerca de la cual cambió de opinión), con Fanny Keats y con otras personas, y, con detalladas comparaciones con Wordsworth, Milton y Blake, comentó también casi todos los poemas de Keats, entre otros *Endymion,* «On First Looking into Chapman's Homer», «On Visiting the Tomb of Burns» y algunos más. Murry desdeña *Isabella* porque no le proporciona gran cosa para su concepción de la figura de Keats y él está dispuesto a dar una interpretación totalmente biográfica a los poemas que se presten a ello. Por ejemplo, «La Belle Dame sans Merci» *es* Fanny Brawne (124). Pero debería darse por sentado que Murry trasmite tanto la lucha espiritual como la erótica del hombre, el tono y el sentido de sus cartas y su poesía, incluso aunque lo haga exagerando el elemento trascendental y hasta el elemento «místico». Murry planteó los principales problemas de críticas posteriores de Keats, aunque esta vez sin la protección de los eruditos estudiosos de Keats. Morris Dickstein, autor de *Keats and his Poetry* (1971), es una excepción. Gran parte de lo de Murry es sustituido o necesita ser corregido o suavizado, pero él logró rescatar a Keats de la falsa interpretación «estética» que todavía dominaba

en H. W. Garrod. Tomó en serio la lucha de Keats por el autoconocimiento y la madurez, descritos de modo conmovedor en las cartas, sin sucumbir a la tentación de sistematizar la «mente de Yeats», como hizo Clarence D. Thorpe en su influyente libro.

El libro de Murry, *Shakespeare* (1936), aunque previsto desde hacía tiempo y anunciado en anteriores artículos, es un paralelo del libro sobre Keats, y en él se aprovecha, como clave, del concepto de capacidad negativa.

> En el mundo moral se puede conseguir el tipo más excelente de carácter no teniendo ninguno; en el mundo del arte la perfección de estilo comienza donde termina el estilo propio; en el mundo espiritual, la identidad absoluta tiene su origen en el autoaniquilamiento (30).

El tema de la comprensión que abarca todo, de la identidad entre objetividad y empatía, lo abandona Murry, lo mismo que en *Keats,* a favor de la identificación de Shakespeare con un determinado personaje de su teatro. Existe el hombre-Shakespeare: Hamlet. «Podemos imaginarnos a Shakespeare actuando como Hamlet, mientras que no podemos imaginarlo actuando como Lear, Otelo o Macbeth» (324). Por otra parte, hay la mujer-Shakespeare: «Es Desdémona, e Imogen, Perdita y Miranda» (231). Los sonetos permiten a Murry especular de manera extravagante, admitiendo que todo es conjetura. Tres veces en una misma página dice: «Creo» (106) y recurre a su «obstinada idea de que los sonetos, como conjunto, son la obra de tres años» (113). Luego tenemos al inglés ideal de Shakespeare: el Bastardo de *King John,* «una de las más espléndidas creaciones de Shakespeare» (162). Murry se da cuenta luego de que el galán inglés monolingüe pretendiente de Porcia, en *The Merchant of Venice* (El mercader de Venecia), se llama, como el Bastardo de *King John,* Falconbridge; Murry «lamenta que no se casara con Porcia, habría sido un marido más noble que Basanio». «La Porcia del Bastardo es una princesa francesa; su nom-

bre es Kate» (como sería en Shakespeare) (169). Se nos pide que supongamos una identidad entre el Bastardo y Enrique V. Pero Murry no se compromete generalmente en tales especulaciones sentimentales. Conoce los escritos de L. L. Schücking, E. E. Stoll y W. W. Lawrence y está de acuerdo en que, en el teatro de Shakespeare, «las situaciones son, por lo general, más importantes que los personajes» (209). Murry ve que era «precisamente por la coacción que el auditorio ejercía sobre su genio por lo que llegó a ser el más grande *dramaturgo* del mundo» (134), aunque, para Murry «el acto poético y el dramático están entrelazados uno y otro de un modo indisoluble» (286). Por raro que parezca, Murry califica *King Lear* «muy por debajo de las otras tres grandes tragedias de Shakespeare» (337), como carente de «control imaginativo» y «espontaneidad poética» (342, 348). Murry prefiere *Coriolanus,* sobre la que ha escrito dos ensayos con anterioridad, no exentos de crítica (*D,* 265-85 y *CM,* 34-35), y *Antony and Cleopatra,* en la que encuentra la más completa expresión el tema de la muerte por amor, tema que le obsesiona y que es constante en su libro sobre Keats: «El autosacrificio total de un ser humano por otro hasta la muerte es el único símbolo verdadero que tenemos y podemos reconocer para el amor» (378). Murry, sin embargo, no admite las interpretaciones alegóricas de las últimas obras de Shakespeare, porque piensa, «con seguridad, que la alegoría era ajena a su mentalidad» (392), pero todavía considera el último período como revelador de «un hombre que anhela la primavera, en la naturaleza y en los corazones de los hombres; que ama la realidad del renacer de la naturaleza y el sueño del hombre renacido» (408).

El libro, a pesar de todas sus lagunas y defectos, sí da la «sensación» —creo yo— de Shakespeare (vii). Habría que complementarlo con los ensayos de Murry sobre Shakespeare y las críticas de sus obras. Constantemente se resiste a intentar hacer de Shakespeare el impulsor de credos y proposiciones abstractas, como «la 'idea' *bacillus*» (*AL,* 198), cuando describe a King John como ejemplo de la idea de traición, y se resiste a los modelos realistas, entendien-

do bien los convencionalismos de la escena y los vuelos de la imaginación. Se siente abstraído por «El fénix y la tórtola», al que califica como «el poema corto más perfecto que se ha escrito en cualquier lengua» (*D,* 25). Esto sirve para ilustrar el constante andar a tientas de Murry buscando una descripción de la naturaleza de la auténtica poesía. «El fénix y la tórtola» está «muy por encima del plano de la comprensión del intelecto: lo que nosotros entendemos es únicamente un pobre simulacro de lo que sentimos» (*D,* 23). Es a la vez «claro como el cristal» y «misterioso»; veinte páginas más adelante dice que es «obscuro, místico y realmente ininteligible» (23, 43). En el fondo, Murry solamente indica lo que él considera que es poesía.

Su idea de poesía queda aclarada si se echa una mirada a sus muchos ensayos y declaraciones sobre los poetas ingleses desde Chaucer a T. S. Eliot. Chaucer, evidentemente, está fuera del alcance de su entendimiento. Dice Murry que «Chaucer no es lo que nosotros entendemos por 'un gran poeta'; no tiene ninguna imaginación y tiene poco de la música, cosas ambas que le son propias a uno de ellos» (*AL,* 153). En una prolongada discusión contenida en *Heaven —and Earth* (Cielo y tierra, 1938; en la edición americana lleva el título de *Héroes del pensamiento*), se presenta a Chaucer como testimonio del parasitismo de la iglesia medieval y de la crisis de la comunidad rural. Spenser es el «poeta de los poetas»... la tradición de la poesía inglesa tiene sus raíces en Spenser, pero en la actualidad Spenser «pertenece a la arqueología de la literatura» (*CM,* 2, 65). Estaba obsesionado por la «pasión de la belleza formal», mientras «la moralidad es un mero convencionalismo, o un tema útil, y la imaginación, muy frecuentemente, una fantasía decorativa» (*CM,* 2, 74). *The Faerie Queene* (La reina de las hadas) no tiene ningún lugar en la historia, según Murry. «La intención de Spenser era la de escribir un gran poema en lengua inglesa; podía ser *acerca* de algo de lo que se ocupan los grandes poemas» (*CM,* 2, 69). Murry elige como loable el sexto libro de *Epithalamion,* reconociendo que esta es una opinión general. Comparte la idea de Keats y de Eliot de

que Milton representa una desviación de la línea seguida por la poesía inglesa. «Casi mató la lengua inglesa» (*PS,* 109). «Petrificó la poesía que reformó» (*PCM,* 5). Murry «cambiaría todo el *Paradise Lost* (El paraíso perdido) por *Aeropagitica*», que le hizo llorar (*Heaven,* 165). *Samson Agonistes* (Sansón luchador) es «una soberbia pieza de museo» (*PCM,* 2) «que lleva las señales de un largo rumiar ofensas con espíritu fariseo. Puede ser perfecto, pero no tiene vida. No tiene caridad» (*Heaven,* 177). Podemos anticipar la pobre opinión que tiene Murry de la poesía del siglo XVIII, excepto para cinco autores: Collins, Smart, Chatterton, Cowper y Gray. «Uno de ellos se suicidó y tres murieron locos de melancolía» (*D,* 163). En realidad, Murry hizo otra excepción, en uno de sus ensayos más hábilmente escritos, en favor de la poesía de la Condesa de Winchelsea (1661-1720), de su «genio para lo intangible» (*CM,* 2, 175), sabiendo, desde luego, que se trataba de una poesía de muy inferior categoría. El ensayo sobre Collins reconoce «una sensibilidad sobrecargada desde un principio por un preciosista instinto literario» (*CM,* 89), una sensibilidad «embotada por una preocupación estética interpuesta entre ella y la experiencia directa» (*CM,* 90), pero alaba la «Oda a la Tarde» y «Cómo duermen los valientes» con cierta generosidad y comenta, de pasada, la obra de Pope, calificándolo de «maestro del ingenio en el mejor sentido metafísico» (*CM,* 93), idea que más tarde desarrolló F. R. Leavis.

El concepto que tenía Murry de la poesía venía determinado por los románticos ingleses, principalmente por Keats. Los comentarios sobre Wordsworth, sin embargo, son sorprendentemente escasos y poco comprensivos. En una ocasión sugiere que «la desintegración de Wordsworth se debía a la influencia de sus propias teorías sobre él mismo». Molesto por la crítica que hace Coleridge del lenguaje natural en su *Biographia Literaria,* «Wordsworth, desde entonces, se entrega a ella con bastante libertad; y consiguió *simpleza* más que simplicidad» (*PS,* 201). No tiene en cuenta la cronología y la relación resulta falsa. El comentario sobre Wordsworth en *Heaven - and Earth* deplora su giro hacia el conservadu-

rismo en el tono de «El caudillo perdido». Solamente un ensayo posterior, «Coleridge y Wordsworth», contenido en *Katherine Mansfield and Other Literary Portraits,* rectifica y reconoce al Wordsworth de los primeros tiempos como «un hombre para quien la inmensidad y la unidad del universo eran una *experiencia real del mundo»* (74), un hombre que tenía una «auténtica experiencia mística» bastante distante del cristianismo (80). Pero Wordsworth es solamente el contraste para resaltar la descripción de la desintegración de Coleridge, su autodecepción «al creer que existía una identidad entre la experiencia de Wordsworth y la suya propia» (87), ilustrada mediante el ejemplo de «Desaliento: Oda». El ensayo es psicológico y biográfico y, con arrogancia, moraliza acerca del comportamiento de Coleridge con su familia y amigos. Murry supone que comenzó un decaimiento interior con ocasión del viaje a Alemania en 1798. «Comenzó a corroerle su sentimiento de culpa» (90), al parecer por la pérdida de su segundo hijo durante su ausencia. Es una especulación no comprobada y desmentida por los logros del Coleridge posterior. En el mismo contexto de *Heaven and Earth,* en el que Murry habla del giro de Wordsworth hacia el conservadurismo, hace de Shelley comentarios favorables sobre su radicalismo. En un último ensayo en el que compara a Shelley y Keats, explica Murry su preferencia por Keats y habla de la poesía de Shelley como «abstracta, intelectual y metafísica», defectos que, admite, son los suyos propios (*Katherine Mansfield and Other Literary Portraits,* 240).

El descubrimiento de Murry (aunque Arthur Symons y Edmund Blunden le habían precedido) fue John Clare, a quien elogió como «artista más delicado que Wordsworth» y que «poseía un oído más fiel y un instinto más exquisito para las palabras», si bien Murry reconocía que a Clare le faltaba la competencia y el «principio de desarrollo interno» de Wordsworth (*CM,* 110). Murry admiraba a Clare como «el poeta del amor a la naturaleza», por su «ternura impulsiva» y su «incansable ojo que observa el proceso infinito de la naturaleza» (126, 121, 115). Un último ensayo titulado «Retorno

a Clare» (en *Unprofessional Essays,* 1956) —que es tan perspicaz como cualquiera de los escritos en su juventud— presta más atención al trastorno mental de Clare, a sus sueños de un paraíso perdido y a su resentimiento hacia los cercados de terrenos. «Cercado-encarcelamiento: tanto para él como para la naturaleza salvaje, y el viejo orden era 'libertad' para ambos. Su mente se aferraba a ello con un pesar apasionado e imperecedero» (*UE,* 106).

Los grandes victorianos parecen no haber interesado mucho a Murry. G. M. Hopkins, sobre quien escribió antes de su encumbramiento a la fama (*Aspects of Literature,* 1920), lo dejaba frío. «El fracaso de todas sus realizaciones fue debido al hambre de experiencia que le imponía su vocación» (*AL,* 60). La admiración de Murry se dirige a Hardy como poeta. Tiene que haber sido uno de los primeros en preferir el poeta al novelista y ver que la poesía de Hardy no era «un florecer tardío e inesperado» (122) o un «curioso simulacro de su prosa» (124), sino una obra de magnitud y profundidad por derecho propio. Murry aplica su criterio de capacidad visionaria: un poema es una «verdadera epifanía», «un acto de comprensión plenaria» (132). Al comentar otro poema, Murry desarrolla una teoría del proceso poético que él llama «doble». El poeta descubre un símbolo, establece una equivalencia entre sentimiento y algún objeto externo y luego ve su significado, reconoce «el todo en el uno», lo cual es «el acto específicamente poético» (135). Parece difícil mantener esta distinción o ver tal sucesión. El mismo Murry no empleó estas dos fases posteriormente. Pero Hardy pasó la prueba: es un poeta de categoría superior.

Murry mostraba frialdad hacia los poetas ingleses contemporáneos. En un principio había acometido la antología *Georgian Poetry* (*AL,* 139-49). Apreciaba a Edward Thomas, a John Masefield (150-56) y a Walter de la Mare sin ningún entusiasmo; *The Wild Swans of Coole* (Los cisnes silvestres de Coole), de Yeats, le parecieron un fracaso. Yeats posee «el aparato del encantamiento, pero no tiene fuerza alguna en el alma» (45). Y cita: «Me han agotado los sueños...» y lo toma como una lastimosa confesión de derrota

(42). La poesía de Eliot, ya lo hemos visto, era también un fracaso a su entender.

Pero el interés de Murry no se reducía a la poesía inglesa. Por sus estancias en París conocía también muchas cosas de Francia y de la literatura francesa. Su poeta favorito era Baudelaire, a quien él vio en compañía de «intelectuales románticos en rebelión contra la vida» (*CM,* 160), un grupo en el que él incluía a Stendhal, Nietzsche y Dostoievski. Murry no admite la etiqueta de «poeta decadente» ni la opinión de Arthur Symons acerca de Baudelaire como «cantor de extraños pecados» (180). Baudelaire, como poeta, era «vigoroso, varonil, cauto y clásico», y hasta «heroico» (158). «La textura de su verso es muy áspera» —expresión de Murry para lo que en la antigua retórica llamaríamos «armonía austera»—. En la poesía de Baudelaire, observa él, «todo lo viviente» se reduce a «una condición de solidez inmóvil» (165). Murry describe su dandysmo combinado con cierta compasión por el oprimido y repugnancia hacia el burgués. Su idea del sufrimiento y su sueño de evasión por su fe en Dios provocan todas las simpatías de Murry.

Rara vez prestó Murry atención a la literatura alemana. Pero los dos capítulos que dedica a Goethe en *Heaven - and Earth* muestran un conocimiento sorprendentemente amplio de sus obras. Hace una exposición del spinozismo de Goethe, de su interés por la naturaleza y de su sabiduría, con bellas frases que reivindican su perdurable importancia: «Fue el primero que conoció realmente el verdadero lugar del hombre en el reino de la naturaleza... Su consciencia histórica es un nuevo acontecimiento en la historia del hombre». Murry, al principio, parece que comparte la idea de que Goethe fue «un aprendiz en todos los oficios y maestro en ninguno», al denigrar sus dramas, novelas y el estilo de su prosa. Pero se da cuenta del error: Goethe no fue ni el último de los grandes diletantes ni un completo maestro. Ve su grandeza, su espíritu, su dominio de la vida, y solamente tiene una reserva: «Le falta el acento del sufrimiento, el conocimiento del precio de la experiencia» (*Heaven,* 244). Un artículo sobre Hölderlin —aunque introductorio, co-

mo tenía que ser un comentario al libro de Ronald Peacock— muestra seguridad y amplitud de conocimientos y termina con una buena observación: «Diotima es mucho más una Beatriz, que lo guía a una *vita nuova,* que una sacerdotisa del 'Simposium' de Platón». Hölderlin, al referirse a su «cabeza de Madonna», revela el asunto. En su mente permanecía sin resolver un conflicto entre Grecia y Galilea (*PCM,* 26).

El interés de Murry por las obras de ficción era aún más limitado si pensamos que el que tenía por Dostoievski o por Lawrence era debido a sus respectivas doctrinas. Pero de ningún modo dejaba de tenerlo. Los novelistas rusos le servían de contraste y refutación de lo que él consideraba aberrante desarrollo de la novela como arte. La crítica de Flaubert parte de este punto. «La invención del 'Arte' no ha hecho ningún bien al arte» (*CM,* 225). El culto a Flaubert como «el más grande escritor que ha existido nunca» y que florecía especialmente en Inglaterra y en América, le parecía absurdo. A él no le impresionan las agonías de Flaubert. «No es fácil ver por qué el valor de la obra de un escritor tiene que depender de que se complete su incineración sobre el altar del Arte» (206). Murry menosprecia su imaginación, su empleo de la metáfora y tan sólo reconoce su «boato visual». Flaubert «tiene un horror burgués a lo burgués» y padece una «extraña ausencia de desarrollo interior» (208, 210). Murry encuentra que *Salambô, La Tentation de St. Antoine* y *Bouvard et Pécuchet* están «interiormente huecas». Solamente elogia *Madame Bovary,* mientras que desecha *L'Éducation sentimentale* como «obra de historia más que de literatura» (211, 218). Murry prefería a Stendhal. Admiraba su actitud trágica ante la vida, su creencia en la obligación del hombre a ser un héroe trágico (237). Lo llama «miniatura, Shakespeare disecado» (230), elogio ambiguo que se opone a la etiqueta de «hedonista» y asimila la actitud ante la vida de Stendhal a la de Shakespeare. Pero Stendhal «no tiene ni una pizca de sentido del humor» (236). Murry tenía el mérito singular de haber sido quien primero escribió en inglés, en julio de 1922, sobre *À la recherche du temps*

*perdu,* de Proust, «la más sutil de todas las modernas novelas psicológicas» (*D,* 118), durante la vida de su autor. Se había entrevistado con Proust en París durante un breve rato. Murry predijo con exactitud la conclusión, aún no publicada, y vio que el libro era, «en los elementos esenciales, la historia de su propia creación» (118). Describió la dualidad existente entre «la historia psicológica de la mentalidad moderna y una anatomía de la sociedad de hoy» (115), pero nunca entró en discusión alguna acerca de la técnica, aunque predijo que los *Critical Prefaces* de Henry James «podrían algún día ocupar un lugar análogo al de la correspondencia de Flaubert» (*PS,* 21).

En cuanto a la novela inglesa, el gusto de Murry seguía siendo tradicional. Parece ser que no ha escrito, con alguna extensión, sobre ninguno de los novelistas corrientes, excepto un último artículo en defensa de Fielding *(UE).* El interés por George Gissing (interpretado desde el punto de vista de su vida erótica) y de su amigo, Henry Williamson, pertenece también a sus últimos años (en *Katherine Mansfield and Other Literary Portraits*). Sentía el nuevo desarrollo de la ficción como «la desintegración de la novela», como el fin de la narrativa. Lamenta la «excesiva preocupación de James por la técnica» y la «hipertrofia de su estilo» (*PS,* 21-22). Calificó el *Ulysses* de «obra de genio», pero también de «aberración gigantesca, la última extravagancia del romanticismo» (*D,* 146-47). Después hizo la crítica de *Ulysses* poco más o menos en el mismo tono (*The Nation and Atheneum,* 31 [22 abril, 1922], 124-25), sin escandalizarse en absoluto en un tiempo en el que el libro tenía que ser traído de París a escondidas. Murry admira más que nada el capítulo de Circe, «bufonada trascendental» (él lo llama *Walpurgisnacht*), como «revelador de un genio de primerísimo orden, rigurosamente comparable al de Goethe o al de Dostoievski», pero se queja de la obscuridad y de la «maldición de demasía, de exceso, que pende sobre todo él» (125). Tiene sentido al decir que «la parte más acusada del talento [de Joyce] es magníficamente cómica» (*D,* 151).

De todos los novelistas, el que más absorbe la atención de Murry es D. H. Lawrence. Desde luego, no era sólo el novelista, sino más bien el profeta y el amigo y adversario. No es necesario volver a contar los altibajos de la relación que los unía y que se remonta a 1913, ni discutir la exactitud de las *Reminiscences of D. H. Lawrence* de Murry (1933), ni el modo en que Lawrence utilizó a Murry como modelo en sus novelas, caricaturizándolo en un cuento como «Smile» (Sonrisa). Pero Murry sí escribió críticas de los libros de Lawrence durante la vida de éste y *Son of Woman* (Hijo de Mujer, 1931) no es meramente una biografía de Lawrence que, como se lamenta Graham Hough, «se pasa desde el principio al fin censurando las obras sin contar la historia de la vida» del autor [7]: contiene también crítica literaria, juicios sobre sus libros y sus ideas. Las críticas que Murry escribió en los años veinte, que siguieron a la ruptura con Lawrence, condenan severamente las novelas posteriores a *Sons and Lovers* (Hijos y amantes). *The Lost Girl* (La muchacha perdida) muestra una «evidente pérdida de fuerza imaginativa», aunque es una novela con aciertos, confeccionada con más cuidado que *The Rainbow* (El arco iris). Pero condena el «corrupto misticismo». Lawrence «nos quería devolver al barro del que salimos» (reproducido en *R,* 217). *Women in Love* (Mujeres enamoradas) son quinientas páginas de vehemencia apasionada, oleada tras oleada de escritura ampulosa y exacerbada (220). Murry pregunta: «Mr. Lawrence ¿es un fanático o es un profeta? Ya no es cierto que sea un artista, tan cierto como que ya no tiene deseos de serlo» (222). Un tanto extraño es que *Aaron's Rod* (La vara de Aarón) gustara a Murry por ser «alegre, despreocupada y persuasiva». «Leer *Aaron's Rod* es beber en una fuente de vida». Lawrence ha conseguido tener serenidad. *Aaron's Rod* «es lo más importante que ha sucedido en la literatura inglesa desde la guerra. A mi parecer, es mucho más importante que *Ulysses*... *Ulysses* es estéril; *Aaron's Rod* está llena de savia, de vida» (231). *Fantasia of the Unconscious* (Fantasía del inconsciente) le merece elogio como crítica de nuestra civilización, independiente tanto de Freud

como de Jung (241; cf. una crítica aún más elogiosa en *The Nation and Atheneum,* no recogida en *R*). Murry profetiza que «Lawrence, tiene que llegar a ser, inevitablemente, una figura de importancia europea» y dice de él que es «sin comparación, el escritor más importante de nuestra generación» (242). En un comentario sobre *Birds, Beasts and Flowers* (Aves, bestias y flores) elogia los conocimientos que posee Lawrence de la vida no humana (250), pero las breves noticias sobre *St. Mawr* y *The Plumed Serpent* dan idea de desilusión, y un comentario, más extenso, sobre *The Collected Poems* (Poemas reunidos) expresa la renuncia a abandonar la «consciencia intelectual»: «suicidio que nosotros ni queremos ni *podemos* cometer» (262). Sin embargo, Lawrence es «muy parecido a un gran profeta continuador de Jesús, con un mensaje que es esencialmente el mismo y con una capacidad semejante de expresión dinámica», aunque Lawrence —Murry lo sabe— rehúsa «enfrentarse al hecho de Jesús» (266-67). Una crítica de *Lady Chatterly's Lover* dice que es «un libro positivo, vivo y creativo por toda su rabia latente y estar incompleto», un «libro que purifica, portador de una nueva 'catarsis'» (275, 271). A pesar de la ruptura de su amistad, Murry continuó tratando a Lawrence de escritor excelente, pero rehusó compartir su anti-intelectualismo y juzgó sus libros según el grado de aproximación a la serenidad y al buen sentido.

Esta es, básicamente, la idea expuesta en *Son of Woman* (1931), si bien el libro resultó ofensivo por la estridente condena de Lawrence como «profeta de una religión falsa que niega y no quiere entender la realidad del alma» (352) y por la insinuación de que «Lawrence era casi un canijo sexual» (52). Murry fue considerado como un traidor, como un Judas que, después de la muerte de Lawrence, se vengaba de él por haber rechazado su amistad. No necesitamos entrar en esta cáustica disputa para darnos cuenta de que Murry se ocupa de dos cuestiones de carácter crítico y que las mantiene muy claramente al margen de la biografía: la ideología de Lawrence, la llamada ética del amor y su éxito como novelista. Murry

me parece sustancialmente correcto al describir e interpretar la ideología, el odio a la civilización moderna que él parece compartir o, al menos, entender, y la idea que Lawrence tiene de la relación entre los sexos, la «intensidad de la repugnancia hacia la mujer en la relación sexual» (44), su exigencia de que la mujer se someta totalmente al hombre de manera despreciable, renunciando a pedir nada para su propia satisfacción e incluso permitiendo el abuso físico. Murry, en su repulsa a este credo, trata de separarlo por completo del arte del novelista y propone una valoración de los libros que desmiente la evidencia de su respectiva calidad. Tiene mucha razón, pienso yo, al ensalzar *Sons and Lovers* como el «libro más grande» de Lawrence. «Si Lawrence ha de ser juzgado como el 'artista puro', entonces es cierto que nunca superó, ni apenas igualó, esta magnífica y conmovedora descripción de una vida» (23). *The Rainbow* y *Women in Love,* en comparación, parecen caóticas y obscuras. Aunque Murry elogia el comienzo del capítulo 'Anna Victrix' de *The Rainbow* diciendo que «no hay nada más bello ni más vigoroso en todos los escritos de Lawrence» (75), condena como «mentira, o como serie de mentiras, la idea del matrimonio y de la diferencia ultrafálica» (134) implicadas en la relación Birkin-Ursula. Califica luego *Fantasia of Unconscious* como «el libro más grande» de Lawrence (171) y *Aaron's Rod* como «la más grande de sus novelas» (141); *Sons and Lovers* queda, al parecer, olvidada en cada caso. *The Lost Girl* es elogiada por los «magníficos capítulos» (149) sobre la vida en las montañas de Albania. La novela aparece como «el momento decisivo» de la recuperación de Lawrence, de su reacción contra la anterior nostalgia. «Un hombre tiene que aceptar su humanidad; el atractivo del mundo pre-mental es una tentación, una atracción a la muerte» (151). *Aaron's Rod* completa la recuperación. Hay «más de lo esencial de Lawrence en esta novela que en ninguna otra de las suyas» (220). Murry ve el 'verdadero odio a la mujer' que se esboza en *Aaron's Rod.* El sexo es el desastre supremo. «Toda la insistencia sobre sexo y sentimientos de sangre, que constituyen obsesión constante en todos sus

libros... era juzgada secretamente en su propia conciencia, como una autoviolación, como un pecado contra la luz» (287). Murry piensa que *The Plumed Serpent* es un «logro de la capacidad imaginativa», la «mayor obra de arte» de Lawrence, dando aquí al término 'arte' el significado de 'ingenio voluntarioso'. Sin embargo *St. Mawr* le parece flojo, «de temperamento febril y sentimental e inestable e incoherente en esencia; es un monumento a la desintegración de Lawrence» (338). *Lady Chatterly's Lover* se ha convertido en un libro «fatigoso y agobiante» (369), mientras que *The man Who Died* (El hombre que murió) es una «historia maravillosa; una de las historias más maravillosas del mundo, la obra maestra de un gran genio moribundo» (372), aunque unas pocas páginas más adelante lo califica de «sueño infantil» (381). En su intento de exaltar a Lawrence como figura semejante a Cristo, y a quien «Jesús habría amado como a su propio hermano» (377), Murry trata de rescatar la esencia racional de su doctrina, la crítica a la civilización de la máquina, la necesidad de hacer frente a nuestra naturaleza sensual y deja a un lado, con algún desacierto, las implicaciones siniestras de la adoración a los dioses obscuros. Este intento desvirtúa la opinión que Murry tiene de las obras. No afecta a *Sons and Lovers,* pero conduce a la paradoja de, por una parte, quitar mérito a *The Rainbow* y a *Women in Love,* las obras más claramente individuales y convincentes de Lawrence, y, por otra, ensalzar *Aaron's Rod,* que está repleta de sátiras locales y descripciones de viajes como simple relleno y que se mantiene moralmente indecisa y obscura. *Son of Woman* pone de relieve los defectos de Murry como crítico: su excesiva implicación con el hombre y la doctrina que hay detrás de los libros, lo cual desvirtúa el buen juicio literario que acostumbra.

Los dos libros posteriores, de gran tamaño, *William Blake* (1933) y *Jonathan Swift* (1954), constituyen sendos intentos de interpretación mucho más impersonal y dan idea de una tarea autoimpuesta. El libro sobre Blake ofrece una sincera exposición de la doctrina que un experto nada sospechoso, Northrop Frye, predijo que «se

mantendría como uno de los mejores y más detallados estudios de la poesía y el pensamiento de Blake» [8]. Sin tratar de juzgar los aciertos y los errores de las interpretaciones de Murry, los comentarios sobre «There Is No Natural Religion» (No hay una religión natural) y sobre *Milton* me sorprenden por su especial perspicacia. El *Milton* de Blake lo considera una «Obra profética maestra», una obra «única, imperecedera e inagotable» (*Blake,* 218). El libro, más sobrio que los dedicados a Keats, Shakespeare o Lawrence, desmerece también a causa de fáciles generalizaciones, paralelismos entre Blake y Lawrence y Blake y Marx, y por la renuncia a ver a Blake situado en su tiempo. Decir que «Albion (en *America*) no tiene nada que ver con la Inglaterra de Jorge III y Pitt» (95-96) me parece evidentemente falso y uno se pregunta por qué un poeta puede considerarse como «grande entre los grandes» por su doctrina de la unión final entre Eternidad y Perdón» (254). Esto le vino bien a Murry para declarar a Blake «gran comunista», la referencia a Marx que empaña su acostumbrada opinión de que «la sociedad sin clases es... inconcebible excepto como sociedad cristiana» (*In Defence of Democracy* [1939], 190).

El libro sobre Swift, admite Murry, era una «especie de desafío a que yo escribiera una obra sobre alguien con quien yo no tuviera posibilidad de identificarme» (carta de 1953 citada por Lea en *Life of J. M. Murry,* 240). Murry aspiraba al *non plus ultra* de la objetividad *(Ibid.).* El libro ha merecido la admiración como el «más refinado» de Murry (341), pero, como biografía, ha sido superado, y el intento de análisis psicológico, que recoge las sugerencias de Aldous Huxley en un ensayo sobre Swift incluido en *What You Will* (Lo que ustedes quieran, 1929) y llama «visión excrementicia» a la preocupación de Swift por la escatología, me parece un paso en falso hacia las fantasías de Norman O. Brown. Tampoco puede uno quedar convencido por la especulación, basada en una única carta (17 abril, 1696), de que el rechazo de Jane Waring a los galanteos de Swift constituyera una experiencia de un traumatismo permanente ni de que, en conjunto, una mente como la de Swift

debiera o pudiera interpretarse a través de sus extrañas relaciones con las mujeres. El libro no es característico de lo mejor de Murry.

Murry, en la actualidad, necesita ser rehabilitado. Este examen tiene que haber servido para mostrar su enorme campo de actividad, la coherencia de su gusto y sus opiniones, la habilidad de sus exposiciones y la teoría literaria que se esconde detrás de sus diversas manifestaciones. Esta teoría está hoy día pasada de moda, en una época en que la literatura puede reducirse a juegos del lenguaje, ajenos a toda referencia a la realidad, y la crítica convertirse en una ciencia o pseudociencia que deliberadamente elude todo juicio de valor. Murry proporciona un antídoto con su fe en el valor cognoscitivo de la literatura y en la crítica como juicio de valor. Él evita, de la mejor manera, una teoría de revelación, una identificación de la literatura con la religión, como, también, de la literatura con la filosofía, considerando la literatura como una simbolización de la emoción. Ha tratado con perspicacia el método metafórico del conocimiento y ha descrito la lucha del poeta por la propia identidad y la claridad. Incluso hay algo que decir de su diversa manera de adoración al héroe. Sus grandes poetas viven una vida de alegoría, presentan una lucha ejemplar consigo mismos, con el mundo y con sus propias obras. Sabe que un crítico tiene que tratar con un asunto que lo desafía, al que tiene que aproximarse con humildad con el fin de dominarlo mediante la comprensión. Sabe que una interpretación correcta, un sentido para captar la cualidad específica, conduce a un juicio justo.

Soy consciente de sus fallos y, lo reconozco, los he minimizado: Murry puede ser nebuloso, ampuloso, pretencioso y hasta rimbombante. Hace incursiones hacia el misterio que estimulan el nuevo oscurantismo. Pero quizá tenemos que admitir que hay una barrera final; que el genio o, sencillamente, la calidad de gran poesía no puede explicarse completamente; y que Murry tenía una sensibilidad para lo trascendente que no puede ser desatendida, si queremos entender a los grandes poetas (y no sólo a los poetas románticos) del pasado.

## D. H. Lawrence (1885-1930)

Si John Middleton Murry es el crítico romántico *redivivus,* D. H. Lawrence surge como el irracionalista más extremado. Nos quiere «liberar de las hórridas garras del maloliente Logos antiguo» (*Apocalypse* [1932], 171); detesta la filosofía abstracta, incluyendo al «maldito Kant» (*P,* 520); recurre constantemente al «sentimiento de la sangre», a la «consciencia fálica», al «plexo solar», a los «dioses de las tinieblas», tantas metáforas para el subconsciente, lo instintivo, lo absolutamente espontáneo e intuitivo. La crítica literaria parece no tener ocasión, cualquiera que sea, aunque Lawrence era, evidentemente, un crítico radical de la civilización industrial, de la moralidad sexual y de las relaciones humanas en general.

Sin embargo, F. R. Leavis lo llamó «el más refinado crítico literario de nuestro tiempo, un gran crítico literario, si es que hubo alguno» (*Scrutiny* 6 [1937], 352), y el único libro de crítica literaria que publicó Lawrence durante su vida, *Studies in Classic American Literature* (1923), ha sido elogiado por Edmund Wilson como «uno de los pocos libros de primera fila que se han escrito nunca sobre el tema» (*The Shock of Recognition,* 2, 906). Es claro que esto no menosprecia la inteligencia, sagacidad y capacidad de hacer declaraciones cáusticas. Realmente, su concepto de crítica literaria era un buen restablecimiento de un antiguo credo.

> «La crítica literaria —nos dice al introducir un duro ataque contra Galsworthy— no puede ser otra cosa que una exposición razonada de los sentimientos que provoca en el crítico el libro que está comentando. La crítica nunca puede ser una ciencia: es, en primer lugar, demasiado personal, y, en segundo, se ocupa de valores que la ciencia ignora. La piedra de toque es la emoción, no la razón. Juzgamos una obra de arte por los efectos en nuestra sincera y vital emoción; y nada más». «Un crítico tiene que ser capaz de *sentir* el impacto de una obra de arte en toda su complejidad y en toda su fuerza... Un crítico tiene que estar emocionalmente vivo en cada

fibra de su cuerpo, ser capaz y hábil en la lógica esencial y, además, moralmente, muy honesto» (*P,* 539).

Sainte-Beuve sigue siendo un gran crítico, para Lawrence, «con ánimo para admitir lo que siente, así como también flexibilidad para *saber* lo que siente». Aquí Lawrence reconoce de modo explícito el papel de intelecto e incluso de la lógica, al tiempo que reserva el primer lugar para la intuición o el gusto instintivo. En muchos contextos, en cartas y en críticas, Lawrence expresa sus opiniones con viveza, a veces de forma agresiva, pero, más frecuentemente, con inteligencia y perspicacia: sus breves comentarios sobre *In Our Time,* de Hemingway, y *Manhattan Transfer,* de Dos Passos (363-65); las introducciones a las traducciones de Verga (223-31, 240-50) y a *Bottom Dogs,* de Edward Dahlberg (267-73), e incluso los trabajos de demolición sobre *The World of William Clissold,* de H. G. Wells, y sobre Galsworthy, constituyen buena crítica tradicional. *The World of William Clissold* «es todo él un periódico mordido y unos roídos boletines científicos, como un escondrijo de ratones» (350). Lawrence nos vuelve a contar, por ejemplo, con cómica indignación, una historia, 'El manzano', para poner de manifiesto el snobismo de clase y el sentimentalismo vulgar de Galsworthy.

Lawrence tenía buenas cosas que contar acerca de la novela. Tenía una idea muy clara de la misión del novelista. «La novela es un gran invento: mucho más grande que el telescopio de Galileo o la radio de algún otro personaje» (*P2,* 416). «Por ser yo un novelista, me considero superior al santo, al científico, al filósofo y al poeta, que son todos ellos maestros de tan sólo diferentes porciones del hombre, pero nunca de todo el bicho». «Todo el bicho» tiene aquí el significado del hombre en su totalidad —alma, mente y cuerpo— a partir del cual el novelista crea, o debería crear, de tal modo que cause «una vibración en el éter que pueda hacer que tiemble toda persona viva» (*P,* 535). La novela nos puede «ayudar a vivir como ninguna otra cosa puede hacerlo» (532): ello revela

(como todo arte, probablemente) «la relación entre el hombre y el ambiente circundante del universo en cada momento de la vida» (527). «La novela es el mayor ejemplo de interrelación sutil que ha descubierto el hombre» (528). Por razones obvias, Lawrence ponderaba la relación de la novela con la moralidad y, específicamente, con la pornografía. Desaprobaba la moralización pública. La moralidad es «ese delicado equilibrio, siempre cambiante e inseguro entre mí y el universo que me circunda», mientras que la moralización, lo tendencioso, es «como si el novelista pusiera su pulgar sobre la balanza para inclinarla hacia su predilección» (528). Y esto, para Lawrence, es inmoralidad. Él admite que «la novela no es, por regla general, inmoral, porque el novelista tenga un *propósito* o *idea* dominante. La inmoralidad está en la predilección inconsciente e impotente del novelista» (529) por las novelas sentimentales, «dulces», por las novelas «de sangre y fuego», por las novelas de cinismo elegante, por cualquier arte que falsee la realidad y las relaciones reales. Está de acuerdo en que «toda obra de arte se adhiere a algún sistema de moralidad. Pero si es realmente obra de arte, tiene que contener la crítica esencial de la moralidad a la que se adhiere» (476). Es comprensible que Lawrence se interese más por la liberación de la novela de las mogigatas barreras a las cuestiones sexuales. Todos conocemos su victoria póstuma en Inglaterra. El proceso, en 1960, de *Lady Chatterley's Lover,* rompió todos los tabúes impuestos a las palabras obscenas. Pero el mismo Lawrence, en su tratado *Pornografía y Obscenidad* y en su enérgica defensa, *Respecto a «Lady Chatterley's Lover»,* estaba deseoso de hacer distinción entre la pornografía y la exposición sincera de la sexualidad. «Incluso yo censuro rigurosamente la pornografía. La pornografía es un intento de insulto al sexo, de ensuciarlo» (175), dice, al tiempo que alega que sus propias novelas suprimen tanto la obscenidad como el sentimentalismo.

A Lawrence no le interesan en absoluto las «bobadas sobre el estilo y la forma» (*P,* 539) y ridiculiza el término *forma significativa* que emplea Clive Bell (566-67). Desaprueba el «ansia de forma»

de la novela posterior a Flaubert y señala a Thomas Mann como «el último paciente de la enfermedad de Flaubert» (312). Por raro que parezca, Lawrence identifica a Aschenbach, el hombre de cincuenta y tres años de *Muerte en Venecia,* de Mann, con el propio Thomas Mann y ve a Mann como un «viejo» y jubilado, aunque solamente tenía treinta y ocho en 1913. «Incluso *Madame Bovary* me parece una muerta con relación al ritmo vivo de toda la obra» (313). La máxima de «nada fuera de la línea definida del libro» le parece ridícula: la mente humana no puede «fijar absolutamente ninguna línea de acción definida para un ser viviente» (308). De este modo defiende una forma orgánica flexible: «Necesitamos una aparente carencia de forma; la forma definida es mecánica» (248). Recuerda a Croce cuando dice que toda obra de arte tiene su propia forma, «que no tiene relación con ninguna otra forma» y que «no admite la existencia de ninguna otra» (454). Defiende la forma de *Sons and Lovers* diciendo que «todas las reglas de construcción son válidas únicamente para novelas que son copia de otras novelas; un libro que no es una copia de otros libros tiene su construcción propia» (*L,* 299) y alega —rechazando objeciones a la primera versión de *The Rainbow* (titulada luego *The Wedding Ring* (El anillo de boda)— que «no se puede buscar en mi novela el viejo *ego* estable del personaje. Hay otro *ego,* conforme a cuya acción, el individuo no es reconocible y pasa por estados, por decirlo así, alotrópicos, lo que necesita un sentido más profundo que cualquiera que hemos tenido normalmente para descubrir que son estados del mismo elemento único y radicalmente invariable» (*CL,* 282).

El rechazo a la novela bien construida, al concepto de forma única y fluida y al carácter indeterminable suena como defensa de las innovaciones de lo que podría llamarse, aproximadamente, modernismo. Además, Lawrence era un ferviente defensor del verso libre. Pero esto es engañoso. Lawrence detestaba el hacer estudios psicológicos, las «mentalidades vanidosas» de Proust (*Lady Chatterley's Lover,* cap. 13). En un ataque burlón que reúne a Do-

rothy Richardson, a Proust y Joyce en el mismo montón, los acusa de preocuparse por trivialidades insignificantes. «'¿Siento una punzada en el meñique del pie, o no?', pregunta cualquier personaje de Mr. Joyce, de Miss Richardson o de M. Proust» (*P,* 517); Joyce y Miss Richardson «quitan a sus más pequeñas emociones hasta los hilos más finos... Es realmente infantil, después de cierta edad, ser tan decididamente tímido» (518). Lawrence, en una carta, se queja con mayor violencia de un cuadernillo de *Finnegans Wake* en *transición.*

> Dios mío, ¡qué chabacana *olla pútrida* es James Joyce! Nada sino desperdicios y tronchos de berza, de citas de la Biblia y demás, embebidos en el jugo de una suciedad mental periodística; ¡qué trillada ranciedad disfrazando todo como si fuera nuevo! (*CL,* 1075).

Y en la misma ocasión, dice: «James Joyce me aburre soberanamente, demasiado intencionado y demasiado terriblemente rebuscado y absolutamente falto de espontaneidad o vida real» (1087). Lawrence quería que los personajes de novela y las novelas mismas «tuvieran vida», estuvieran «animados». Animado, trataba de explicar,

> significa que el personaje de novela tiene que tener una relación viva con las demás cosas del relato: la nieve, los chinches, el brillo del sol, el falo, los trenes, los sombreros de seda, los gatos, la tristeza, la gente, la comida, la difteria, las fucsias, las estrellas, las ideas, Dios, la pasta dentífrica, el relámpago y el papel higiénico (*P,* 2, 240).

Pero no nos convence esto mucho más que los personajes redondos y planos de E. M. Forster. En la práctica, en Lawrence, el personaje vivo es el hombre o la mujer instintivos. Todos los escritores son «adoradores fálicos. Desde Balzac a Hardy, esto es así. Mejor dicho, desde Apuleyo a E. M. Forster. Sin embargo, todos ellos, cuando se trata de su filosofía, o de lo que ellos creen ser, todos ellos son Jesús crucificado» (417). Todos ellos padecen esta duplicidad de significado patente y latente.

Este sentido del doble fondo, del subtexto, el significado latente, impregna toda la crítica de Lawrence. Él es uno de los descubridores, convencido de que las intenciones conscientes del artista pueden ir en contra de sus devociones más profundas. Este contraste es una antigua idea conocida en la crítica: bien conocida por los Schlegel, prominente en críticos tan diferentemente inconexos como Dobroliubov, en Rusia, y De Sanctis, en Italia, y empleada por Engels en su famosa carta a Balzac. Lawrence la formula de forma memorable: «Nunca confiéis en el artista; confiad en lo que narra. La función propia del crítico es salvar la narración del artista que la creó» (*S,* 13). La versión anterior amplía esto diciendo: «Al artista, que escribe como un sonámbulo, en el encanto de la verdad pura, como en un sueño, se le opone y lo contradice el moralista que no duerme y está sentado en el escritorio» (*SM,* 18).

Lawrence busca símbolos en la literatura, que él distingue de la alegoría al modo heredado de Goethe a través de Coleridge.

> La alegoría es descripción narrativa que, por lo general, se sirve de imágenes para expresar ciertas cualidades definidas. Cada imagen significa algo y forma parte del argumento, casi siempre con fines didácticos o morales (*P,* 295-96).
>
> Los símbolos no 'significan nada'. Representan elementos del *sentimiento* humano, de la experiencia humana. Un complejo de experiencia emocional es un símbolo. Y la facultad del símbolo es la de despertar al Yo profundo emocional y al Yo dinámico sin que ello pueda comprenderse. Muchos años de experiencia acumulada laten aún más tarde en un símbolo... Nadie puede inventar símbolos. Uno puede inventar un emblema hecho de imágenes, o metáforas, o imágenes también, pero no símbolos (296).

El mito, para Lawrence, encierra una idea de historia que es frecuentemente otra versión de la «disociación de la sensibilidad», la alienación creciente del hombre, el conflicto del artista con la sociedad. A veces, este esquema histórico se deriva de los amplios conocimientos de Lawrence sobre prehistoria, antropología y filosofías de la historia, sobre Frobenius, Jane Harrison, Houston Ste-

wart Chamberlain y muchos otros y que atribuyen a una mítica Atlántida, a un Méjico fantástico, a África o a Etruria la condición de integridad original ahora deteriorada. A veces, la misma sociedad se atribuye a la Edad Media, «al grandioso y violento pasado de la Edad Media» (*P2,* 318) o simplemente a la antigua civilización campesina, de Sicilia o de Cerdeña, o de la campiña inglesa antes de la industrialización. A veces se piensa que es, sencillamente, una consecuencia del deterioro de la sana sexualidad. Lawrence hace un esbozo de la historia de la poesía inglesa desde esa perspectiva. Chaucer «era encantador y audaz», pero ya Shakespeare era un ser patológico con su miedo a la sexualidad. «'Bebe a mi salud sólo con tus ojos', canta el caballero» (como si Ben Jonson hubiera sido un caballero). «La consciencia física canta su último canto en Burns». «Wordsworth, Keats, Shelley, las Brontë, todos son poetas post-mortem». Swinburne y Wilde trataron de «iniciar un renacimiento desde el campo de las ideas» (*P,* 551-52), con lo que quería decir que ellos, como los simbolistas franceses, eran intelectuales que resucitaban tímidamente la sexualidad. Pero Lawrence admiraba a Swinburne como «el más grande de los poetas ingleses» después de Shelley, «el último espíritu apasionado entre nosotros» (*CL,* 474).

Lawrence se concibe a sí mismo como destinado a reconstruir esta unidad original del hombre, a reconciliar mente y cuerpo, a establecer la adecuada armonía entre lo masculino y lo femenino; no necesariamente los sexos biológicos, sino en una teoría tomada, claramente, de Otto Weininger, a quien hace alusión (*P,* 393), como los dos polos entre los que cada individuo toma o, más bien, tiene que tomar una posición intermedia. Esta combinación de psicología sexual en el esbozo histórico, que no es exactamente primitivismo sino proyecto utópico de renacimiento, se convierte en la principal norma por la que Lawrence se rige para juzgar los libros y los personajes de los libros. A los personajes los juzga, frecuentemente, sin tomar en cuenta la función que desempeñan en las novelas: simplemente como seres humanos vivos en el momento, a quie-

nes examina respecto a la moralidad de cada uno y les pide una conducta correcta en determinada situación extraída del libro. La crítica literaria se viene abajo. Lawrence no hace sino alegorizar, destruye el contenido de una obra o el esquema mental del autor y los utiliza para exponer su propia ideología.

Esto se ve claramente en sus comentarios sobre Tolstoi y Dostoievski. La *Ana Karenina* de Tolstoi no es de ningún modo correctamente interpretada si Lawrence solamente ve en ella una exposición de la incapacidad de Ana y de Vronski para «vivir en el esplendor de su sincera pasión y escupir a la cara de Doña Perfección» (*P2,* 417), juicio varias veces repetido y empeorado cuando Lawrence interpreta mal la frase de Tolstoi 'La venganza es mía: me las pagarán', como si Tolstoi identificara la «vulgar condena social» a Ana y a Vronski con un «castigo divino» (*P,* 247). Lawrence condenó al posterior Tolstoi ascético, exagerando la discontinuidad entre la primera y la última fase y contraponiendo el «maravilloso y sensual modo de entender» del autor en su juventud con el «filósofo con una idea de sí mismo muy asquerosamente impregnada de fraternidad cristiana» (*P,* 479; *P2,* 421). Pero a Lawrence ni siquiera le gustaba *Guerra y paz,* a la que calificaba de «verdaderamente deshonrosa, con ese Pierre gordo y diluido como héroe» (*P2,* 423), y con más justificación habla del Príncipe Neklindov, de *Resurrección,* tratándolo de «zopenco» y «pesado como el plomo» (420, 416).

A Dostoievski lo trata con una hostilidad amargada. Parte de la violencia que Lawrence muestra en sus comentarios hay que atribuirla a su disgusto por la exaltación que Murry hizo de Dostoievski, a todo el culto a Dostoievski y a los rusos que los ingleses profesaban durante los años de la Primera Guerra Mundial; pero, esencialmente, estaba impulsada por el desprecio que Lawrence sentía por la religión de Dostoievski, de la que sospechaba era sólo hipocresía. Las primeras cartas varían en estridencia: *Crimen y Castigo* «es un opúsculo, un tratado, un panfleto» (*CL,* 54). No dio ninguna importancia a *Los endemoniados:* «Nadie estuvo en reali-

dad suficientemente endemoniado para interesarme. Me aburre esta clase de gentes retorcidas: pululan como insectos» (430). Pero en una carta posterior intenta una clasificación razonable de los personajes de Dostoievski, de acuerdo con su voluntad, y una crítica de lo que podría llamarse angelismo del autor. «Toda la singularidad de Dostoievski radica en su firme voluntad de que el ego individual, el Yo realizado, la entidad consciente, sea infinita, semejante a Dios, y liberada de toda relación, es decir, libre» (431). Incluso antes, esto lo expresa como condena. Dostoievski era un

> puro introvertido, una voluntad puramente desintegrada, no había un grano de pasión amorosa en su interior, todo era pasión de odio, de maldad. Creo que ahora se ha llegado a la perversidad suma de restablecer un culto a Cristo como lo hizo Dostoievski: es el resultado de una mala voluntad que se disfraza con palabras de amor (332).
>
> Dostoievski, al mezclar a Dios con el sadismo, es asqueroso (420).

Lawrence, de la manera más extravagante, califica las obras de Dostoievski y el estudio que sobre él hizo Murry de «basura, de materia podrida». «Dostoievski es un bichejo maloliente» (492); e incluso llega a decir de modo más tajante: «Dostoievski, como los demás, puede poner cuidadosamente la cabeza entre los pies de Cristo y agitar en el aire su trasero» (470). En un poema resume la idea:

> Dostoievski, el Judas,
> con su fingido cristianismo
> arruinó de forma epiléptica
> la última porción de cordura
> que quedaba en los fornidos cuerpos
> de la nobleza rusa.
>
> ('Ahora ha ocurrido' [*CP,* 536-37], en *Pansies,* 1929).

Pero, cuando Lawrence fue invitado a que escribiera un prefacio para *The Grand Inquisitor,* adoptó un tono calmado, reprodujo la

leyenda, pero interpretó de manera completamente equivocada la idea de Dostoievski. Allí se supone que Dostoievski dice: «Jesús, no eres suficiente. Los hombres han de corregirte. Y Jesús, al final, da el beso de conformidad al Inquisidor» (*P,* 283). «Jesús besa al inquisidor diciéndole: Gracias, gracias; tienes razón, viejo amigo» (290). Pero seguramente Jesucristo no acepta los argumentos del Gran Inquisidor. Responde a ellos de la única manera que la religión puede responder al ateísmo: con el silencio y el perdón. Al Inquisidor lo refuta con el beso. Alyosa besa inmediatamente después a Iván perdonando su ateísmo, respondiendo a su «rebeldía» con caridad cristiana. Iván lo sabe cuando dice: «Eso es plagio. Lo has robado de mi poema». El resto de la novela —el padre Zossima, el hermano Markel, el final con Alyosa prometiendo a los muchachos la inmortalidad— prueba, como otros escritos de Dostoievski, de ficción y periodísticos, lo correcto de esta interpretación y la terquedad de Lawrence, la cual, sorprendentemente, ha sido ampliamente imitada.

¿Qué puede decirse cuando Lawrence dice que Chejov «es un escritor de segunda fila que se compadece de sí mismo»? (*CL,* 1109).

La revulsión contra los grandes escritores rusos fue, después de todo, una renuncia a lo muchísimo que anteriormente habían significado para Lawrence. «Turgenev, Dostoievski, Tolstoi me importaban más que ninguna otra cosa y yo los creía los más grandes escritores de todos los tiempos». Pero luego, en 1916, se dio cuenta de que «en ellos había una cierta crudeza y una profunda y salvaje estupidez» (*L,* 387-88). Lamentaba su timidez, sus investigaciones en el interior del alma. «Eso es casi todo en la literatura rusa: los destellos del alma de la gente muy corriente. Por eso es por lo que los rusos son tan populares. Cada personaje de Dostoievski o de Chejov se cree *interiormente* incomparable y absolutamente único» (*P,* 227-28). Lawrence prefiere el arte sincero y conciso de Verga cuando escribe, acerca de los sicilianos, que no poseen «nuestro tipo de conciencia subjetiva», que no tienen alma en el sentido que nosotros damos a la palabra (228). «Es difícil imaginar

nada más diferente de lo ruso que Verga, salvo Homero». Entre los rusos, Lawrence hacía una excepción: había descubierto a Vasili Rozanov. En el comentario sobre *Solitaria* lo elogiaba por «haber recobrado más o menos la genuina visión pagana, la visión fálica» (369), aunque sospecha que «sea un cachorro salido de la perrera de Dostoievski» (367). El otro libro traducido entonces, *Hojas caídas,* le interesó menos «por no ser nada más que fragmentos de pensamiento anotados de cualquier modo y en cualquier sitio» (388).

Lawrence se sentía más satisfecho con sus antecesores ingleses. Se dio cuenta, «con cierta sorpresa, de cuánto más refinada y pura y más esencial es nuestra propia materia» comparada con los rusos (*L,* 388). Un largo estudio sobre Thomas Hardy, escrito en 1914 pero no publicado hasta 1936, se pasea errante por todas partes, pero sí que contiene, cuando finalmente se para a considerar las novelas, algunas ingeniosas reproducciones de absurdos argumentos de sus primeras obras y un comentario acertado sobre el papel del escenario, Egdon Heath, en *The Return of the Native* (*P,* 415). Lawrence repudia la metafísica de Hardy y piensa, con su acostumbrado contraste entre significado patente y latente, que «él es fiel a sí mismo cuando retorna a la tierra, al paisaje» (480). Lawrence niega, sin embargo, que la situación de las heroínas de Hardy —Eustaquia, Tess y Sue— sea trágica. «Era, necesariamente, penosa, pero ellas no estaban en guerra con Dios; solamente con la sociedad... Y el juicio de los hombres es el que las mata; no el juicio de sus propias conciencias ni el juicio del Dios Eterno» (420). Lawrence piensa que «hay carencia de severidad, hay vacilación entre vida y opinión pública, que hace descender a las novelas del Wessex de la categoría de tragedia pura» (440). Pero otros contextos muestran que Lawrence no ponía realmente la tragedia, por lo general, en una categoría elevada. Este pequeño poema ha de ser tomado literalmente:

La tragedia me parece como un hombre
enamorado de su propia derrota.
Lo cual es solamente un modo sensiblero de estar enamorado de uno mismo.

No me preocupan mucho los infortunios y las tragedias
de Lear y Macbeth y Hamlet y Timón.
Tan excesivamente se preocupan ellos de sí mismos.

(*CP*, 508).

En un pintoresco relato de las representaciones teatrales en el Lago Garda, Lawrence condena a *Hamlet* como «repulsivo en su concepción, basado en el autodesprecio y en cierto espíritu de desintegración» (*Twilight in Italy* [1916], 122). Él ve a Hamlet, en contraposición a su prototipo, Orestes, como «una criatura mental, antifísica, antisensual» (124). Lawrence aprueba la reconciliación al final de la *Orestiada,* pero encuentra sencillamente de locos el duelo final de *Hamlet.* Más tarde vuelve a decir que «el auténtico 'enredo mortal' de Hamlet es todo sexual; el horror del joven ante el incesto de su madre hace que el sexo inspire un terror salvaje indecible que no había inspirado antes» (*P,* 551). A pesar de toda la repugnancia de Lawrence hacia su época, siguió siendo un iluso, lleno de esperanza mesiánica y contrario a la tragedia.

Los comentarios sobre las principales novelas de Hardy degeneran rápidamente, por desgracia, en una crítica de los principales personajes en términos de la esquemática tipología sexual de Lawrence. Por ejemplo, a Arabella, de *Jude the Obscure* (Judas, el oscuro), la defiende mientras que a Sue la denigra. Arabella no es tan bruta como Hardy la hace aparecer (*P,* 489). Sue no es una mujer: no le tiene ningún amor a Judas. Pero ¿cómo pudo saber Lawrence ni ningún otro que Arabella —que arroja un vergajo de cerdo a Judas, que pincha al cerdo y lo hace sangrar hasta matarlo y que abandona a Judas sin comprender en absoluto su ambición por aprender— era menos bruta de como Hardy describía que era? La crítica de Lawrence, en este y en muchos ejemplos, adolece de un vicio que es corriente: el de confundir ficción con realidad, el empleo de la ficción para ilustrar una teoría o una idea preconcebida.

En *Studies in Classic American Literature* (1923) atribuye Lawrence a los escritores americanos una tesis, o, más bien, varias tesis sobre psicología nacional, historia y tipología sexual. Los distintos

capítulos existen también en versiones anteriores publicadas en *The English Review* en 1919 y 1920. Éstos son más sobrios y más claros; menos estridentes en el tono, menos carlyleanos, menos exclamatorios en cuanto a estilo, pero también menos cáusticos e impresionantes. La psicología nacional, que es el principal ingrediente, me parece, sin embargo, ridícula en sus generalizaciones. «El alma americana es en esencia dura, estoica, solitaria y asesina» (*S,* 73). «En América nadie hace nada por instinto; siempre son impulsados por los nervios, si no es por la mente». «Americanos cadavéricos cuya sangre ya no es sangre: un líquido espiritual de color amarillo» (96). «El americano ha aprendido a destruir. Ese es su destino. Es su destino destruir todo el corpus de la psique pura, la mera conciencia» (93). «América hace daño porque tiene una poderosa influencia desintegradora sobre la psique pura» (60). Los americanos (¿todos los americanos?) son descritos aquí como enflaquecidos, intelectualizados, con odio a «la vieja espontaneidad europea» (16), pero, al mismo tiempo, como demoníacos, como destructores. Lawrence detesta lo que podría llamarse la tradición idealista de América. «Se *tiene* que mirar a través de la superficie del arte americano para ver el carácter demoníaco del significado simbólico. Aparte de esto, todo es mera puerilidad» (93). O también: «Se le tiene que despojar del ropaje idealista y democrático al estilo americano, para ver lo que se pueda de la masa obscura que hay debajo de ESO» (18). Lawrence dice esto, primeramente, para negar que los antepasados peregrinos vinieran en busca de libertad de cultos. Que más bien, como dice la versión anterior, tenían «una obscura pasión por destruir o mutilar la vida del modo más completo, deseando aniquilar con su tenebrosa fuerza todos los impulsos vitales, tanto los suyos propios como los de sus vecinos» (*SM,* 25). Más adelante hace objeto de su sátira a Benjamin Franklin, a causa de su filisteísmo utilitario. «Trata de desposeerme de mi integridad y de mi bosque sombrío, de mi libertad» (*S,* 28). Por extraño que parezca, a Franklin lo considera una especie de conspirador tenebroso que «ha hecho más por arruinar a la vieja Europa que cual-

quier nihilista ruso» (30-31); que permanece desconocido a menos que se le tenga como símbolo de la superficial Ilustración y tecnología.

A James Fenimore Cooper lo ridiculiza por su snobismo social y fingidos elogios a la democracia igualitaria. Para él era «un caballero en el peor sentido de la palabra» (*S,* 56). Condena las «novelas blancas» pero elogia los *Latherstocking Tales,* especialmente por la «relación humana, tan sincera, entre dos hombres», Chingachgook y Natty Bumpo, «más profunda que las profundidades del sexo» (63). Los relatos crean un mito de una nueva relación. «Los dos hombres, sin hijos y sin mujeres, y de razas distintas» son «la clave, el comienzo de la nueva Humanidad» (69). El cazador de corzos es «un hombre que vuelve la espalda a la sociedad blanca», «un solitario, un hombre sin egoísmos, estoico y paciente, que vive de la muerte, de matar, pero que es blanco puro. Este es el auténtico y más intrínsicamente americano» (73). Y de repente, a este hombre solitario y, antes, a los dos hombre, los ve como portadores del germen del futuro.

Poe, en cambio, pertenece por completo al pasado. Lawrence interpreta *Ligeia* como «la historia horrible de la afirmación de la voluntad humana, la voluntad de vivir y la voluntad de saber, que se impone a la misma muerte. El humano orgullo presuntuoso de *Knowledge*» (*S,* 85). Poe, para Lawrence, es el representante de la excesiva conciencia de lo que se es, del intelectualismo extremado y de la «terrible enfermedad: el amor» (92), amor que aquí tiene el significado del amor espiritual y romántico contrapuesto al amor sexual. También lo ridiculizaba en Dante y en Petrarca, que tenían sus «concubinas espirituales», Beatriz y Laura, pero tenían hijos con otras mujeres (*P*2, 422).

En los *Studies* no hay una franca discusión del trascendentalismo, pero en una crítica de *Americans* (1923), de Stuart Sherman, Lawrence expresaba suficientemente lo que pensaba de Emerson. Es un «idealista». Cuando cita: «Estoy rodeado de mensajeros de Dios que día por día me envían credenciales», Lawrence se mofa

de Emerson porque se olvidó de que hay muchos mensajeros. «Solamente conocía una especie de Gabriel bien afeitado. Había un completo escuadrón de ellos. Pero Emerson tenía los oídos totalmente sordos para todos ellos excepto un Gabriel bellamente aureolado *qui n'avait pas de quoi*» (*P,* 317).

El primer ejemplo del método de desenmascaramiento de Lawrence lo constituye, con todo, *The Scarlet Letter,* de Hawthorne, «obra maestra en doblez y en falsa emoción» (*P,* 319). Entiende el libro como la alegoría de una «colosal sátira» (*S,* 98) sobre el amor destructor de una mujer. Hester Prynne es un demonio, una bruja, un diablo, como Perla es una chiquilla diabólica, un pequeño diablillo que se casó con un conde italiano (detalle inventado por Lawrence). Dimmesdale fue seducido por Hester, pero se tomó venganza en la confesión pública del final. La Mujer Escarlata se convirtió en Hermana de la Caridad (*S,* 122). A Hester la define como una Gran Madre, la llama «oriental», que en la extraña geografía espiritual de Lawrence significa también que «el elemento aborigen americano está produciendo efectos en ella, el elemento azteca» (134). Chillingworth es un alma perversa, alguien como Francis Bacon, mientras que Dimmesdale «tiene todos los indicios de Dostoievski» (140). Esta idea la desarrolla en la primera versión —«Toda la esencia de Dostoievski está contenida en los últimos días de Arthur Dimmesdale» (*SM,* 153)— y más adelante la alegoriza de un modo extravagante: «El mundo es como Dimmesdale [y por eso, ¿como Dostoievski?]; tiene su Chillingworth en las razas no blancas. Tiene su Hester en Alemania» (*SM,* 153). Lawrence considera que el significado superficial del libro es simplemente debido a la doblez de Hawthorne. «Toda su razonada exposición es un piadoso fraude» (*P,* 318). Sin embargo, Lawrence elogia el libro, extasiado, como «libro maravilloso y profundo, una de las revelaciones eternas... Es mucho más profundo que Dostoievski y más perfecto que cualquier ficción francesa» (*SM,* 154), aunque muy poco antes nos ha dicho que Hawthorne no era, «al menos en su mayor obra, un realista; ni siquiera un novelista» (127). Los

personajes no son ni siquiera característicos. Representan el alma humana en su abstracción pasional, tal como es en su primitiva y abstracta desnudez. *The Scarlet Letter* es un mito legendario. Contiene el extracto del ocaso de la raza blanca. Es lo contrario del mito de Eva en el libro del *Génesis*. La obra apenas pertenece al dominio del arte. Pertenece al dominio de la ética primaria o pasional y a la etnología, al dominio del mito y de la comedia moralista (*SM*, 127). Se pierde totalmente de vista su pretensión de ser una novela histórica.

La interpretación que hace Lawrence de las novelas del Mar del Sur, de Melville, se pasa de la raya. No solamente son escapadas a un paraíso sino también expresión de odio a la vida del hombre civilizado. Melville dice: «La bestia más horrenda que hay sobre la tierra es el hombre blanco» (*S*, 147). Pero el capítulo que dedica a *Moby Dick* elogia la novela como «libro de belleza sorprendente» (163), como «uno de los más extraños y más maravillosos libros del mundo» (172). En su alegórica interpretación, errónea, es perverso. La ballena blanca se supone que representa «nuestro instinto más profundo», «el último ser fálico del hombre blanco» que es perseguido por «el fanatismo maníaco de nuestra consciencia mental de hombre blanco» (173) ayudada por las demás razas: la roja, la amarilla y la negra: Queequeg, Tashtego y Daggoo. Queda completamente oscuro el por qué la ballena blanca debe o tiene que ser representación de la consciencia fálica del hombre blanco. Ni se puede entender qué hay de especialmente «mental» en la obsesiva persecución de la ballena blanca por parte del Capitán Ahab.

En el último capítulo de *Studies*, dedicado a Whitman, lo califica de «poeta excelente» (*S*, 182), «el primero heroicamente sincero en coger el alma por el cogote y plantarla entre los tiestos» diciendo: «¡Quédate en la carne!» (184). Pero a Whitman lo censura y lo denigra por su comprensión para todo. «No pudo romper el viejo vínculo exasperante del impulso amoroso; no pudo salir del todo del bache del hábito de la caridad» (187). Se dirige a Whitman diciendo: «Ha cocinado Usted un asqueroso *pudding* de Una-sola-

identidad» (178). Whitman llega a una «totalidad vacía; a un huevo podrido» (182), pero su «unión definitiva» es únicamente la muerte. El repudio a la unión romántica con la naturaleza y el universo es un viejo tema en Lawrence. Al poema de Wordsworth sobre la primavera lo ridiculiza como «impertinencia» y «tontería» (*P2,* 447-48) y dice que el ruiseñor de Keats nunca cantó un himno lastimero sino que era «Caruso en su mejor momento» (*P,* 44). Pero luego, en el ensayo sobre Whitman, Lawrence da media vuelta y lo elogia por su «mensaje esencial, el Camino Abierto» (*S,* 187), «el mensaje heroico del futuro de América» (186), concebido como un viaje en solitario, lejos de las mansiones solariegas y de una asociación demasiado estrecha con otras gentes. El mensaje de Whitman le parece idéntico al del Cazador de Corzos.

> Liberado de la fusión, liberado de mí mismo, el mensaje exultante de la democracia americana, de almas en el Camino Abierto, llenas de reconocimiento, llenas de ardiente disposición a la acción, llenas del placer de ser respetadas, cuando un alma ve otra alma más grande. Los único ricos, las almas grandes (191).

Éstas son las últimas palabras de un libro que causó un efecto que excedía en mucho al que reclamaba como crítica literaria. Examinado como crítica, parece con gran frecuencia perverso, insensible, generalizador, carente de toda virtud de escrupulosidad, de sumisión a un texto, de comprensión de una mente distinta. Pero no fue considerado como crítica literaria sino elogiado sin prestar atención al detalle, porque el libro llegó a la cresta de la ola en su oposición a la tradición puritana e idealista y porque atribuía a la literatura americana una portentosa importancia, en una época en que esta literatura era todavía considerada, con mucha frecuencia, como reflejo de los aspectos «risueños de la vida» o como homenaje a la América símbolo de progreso, como heredera de la Europa agonizante. Lawrence muestra su «poder de las tinieblas», su faceta diabólica. Hawthorne, Melville, Whitman e, incluso, Cooper asumen el papel de profetas y hasta el de revolucionarios. Law-

rence olvida o desvirtúa su significado en el contexto histórico. Les atribuye su propia ideología, una visión del mundo que es injusto calificar simplemente de profascista, porque es una combinación demasiado personal de motivos irracionalistas, de vitalismo de mesiánicas esperanzas en la existencia de un hombre nuevo, apoyada en teorías ocultas y pseudocientíficas. A causa de su repudio a la civilización del motor y a la democracia igualitaria y por su llamada a la resurrección de la carne, el libro atrajo a muchos que eran mundos aparte de las ideas sociales y políticas de Lawrence: a William Carlos Williams, a Marius Bewley, a Richard Chase y a Leslie Fiedler, que encontraron, todos ellos, inspiración en el libro de Lawrence sobre América. Si uno lee la gran cantidad de literatura que colma de elogios a Lawrence, haciéndolo el más grande escritor inglés del siglo, uno se maravilla de que toda norma de exactitud en la interpretación y de imparcialidad haya sido abandonada en beneficio del innegable interés que han suscitado sus obras de crítica, ya como comentarios sobre sus concepciones acerca del sexo, el amor, la sociedad, la moralidad y la historia, ya como acompañamiento a las novelas, a las que con frecuencia pueden unirse en un íntimo enredo: el estudio sobre Hardy con *Women in Love* y *Studies in Classic American Literature* con *The Plumed Serpent.* Lawrence observó en una ocasión: «Yo digo siempre que mi lema es 'el arte por mí'» (*L,* 860). Esto puede ser equivocado en cuanto se refiere a sus novelas; pero seguramente es cierto para sus obras críticas.

### G. Wilson Knight (1897-1985)

T. S. Eliot, que se llama a sí mismo clasicista, estaba estrechamente relacionado con los críticos a quienes habría que llamar románticos extremados, G. Wilson Knight y Herbert Read. Eliot escribió el prefacio para *The Wheel of Fire* (La rueda de fuego, 1930), que lanzaba a Knight a su empresa de interpretar de un modo nuevo a Shakespeare, y Herbert Read inició una amistad con

Eliot cuando se conocieron en 1917 y colaboró en la edición de *Criterion,* del propio Eliot, y publicó las *Speculations* de Hulme (1924). Pero cuando Eliot se definió a sí mismo como «clasicista en literatura, realista en política y anglo-católico en religión», Read replicó que él era «romántico en literatura, anarquista en política y agnóstico en religión» [1]. Pero este desacuerdo no parece haber perjudicado su amistad para toda la vida.

A Knight hay que verlo como procedente de toda la tradición que interpreta la literatura como mito, ritual y símbolo. En Inglaterra estimuló el interés por los mitos primitivos la obra de Sir James Frazer *Golden Bough* (La rama dorada), aunque el propio Frazer era un buen positivista que se negaba a leer a Freud. El *Sacred Wood,* de Eliot (1920) toma el título de una historia de Frazer: el sacerdote del bosquecillo sagrado tiene que ser asesinado por su sucesor. El efecto de la colección de mitos de Frazer, recogidos de todas las partes del mundo, tenía su paralelo en la obra de un grupo de filólogos clásicos de Cambridge que demostraron los orígenes rituales del drama griego. Gilbert Murray (1866-1957), traductor de Eurípides censurado por Eliot a causa de su estilo swinburniano, es hoy día la figura mejor conocida. En su *Hamlet and Orestes* (1914), se dice que la historia de Hamlet tiene detrás «la batalla ritual prehistórica y universalmente extendida del Verano y el Invierno, de la Vida y la Muerte y que ha tenido una participación tan amplia en el desarrollo de la mente de la especie humana. Y especialmente, como ha demostrado E. K. Chambers, en la historia del drama medieval. También Hamlet, como Orestes, lleva consigo la marca del invierno. Aunque está del lado de la verdad frente al error, no es un asesino triunfante y jubiloso. Está vestido de negro, está enfurecido, es el bufón amargo que tiene que matar al rey. Toda la catarsis trágica se basa en la expulsión del mal en un ritual de primavera. La tragedia, en su origen, es danza ritual, un *Sacer Ludus*» (408-409). De un modo más inmediato actúan sobre Knight, «como un avatar», los artículos de J. Middleton Murry sobre Shakespeare («J. M. Murry», en *NP,* 352). Además, Knight

conocía toda la tradición de interpretaciones alegóricas de Shakespeare. En su adolescencia, nos dice (*NP*, 9), leyó los *Commentaries* de G. G. Gervinus (véase el tomo III de esta obra, págs. 286-88) y más tarde conoció la *Shakespeare's Mystery Play: A Study of «The Tempest»*, de Colin Still (1921) que ve *La tempestad* en analogía con los ritos paganos: iniciación, ascenso, ocaso y redención. Pronto fue Knight capaz de hacer uso de los estudios de Caroline Spurgeon, desarrollados simultáneamente con los suyos propios y resumidos en *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us* (1935). El libro ha sido ridiculizado porque ella trata de construir, a base de imágenes, un retrato del Shakespeare hombre y se producen resultados predecibles: Shakespeare era como un caballero victoriano: sano de cuerpo y de mente, limpio y melindroso en sus costumbres, muy sensible a los malos olores y a la suciedad, un campesino de la cabeza a los pies, jinete hábil, amante de los animales, etcétera. «En 1599, cuando contaba treinta y cinco años, Shakespeare ya ha experimentado, probablemente, el ardor de estómago producido por la hiperacidez» (119) [2]. Este tema, seguido con ingenuo regocijo, obscurece, sin embargo, los valiosos resultados fundados en un completo censo de las imágenes de Shakespeare que demostrarían (como la autora logró anteriormente en *Leading Motives in the Imagery of Shakespeare's Tragedies,* 1930, y en *Shakespeare's Iterative Imagery,* 1931) que las obras están dominadas por imágenes aisladas o por grupos de imágenes: enfermedad en *Hamlet,* animales en *Othello,* aves en *Cymbeline,* etc. Se puede dudar de la delimitación de imágenes que hace Caroline Spurgeon y que incluye «cualquier clase de símil tanto como lo que realmente está comprendido en el símil: la metáfora» (5) y la clasificación, frecuentemente arbitraria, de las imágenes según su contenido, pero hay que reconocer que incluso la comparación mecánica de Shakespeare con Bacon y Marlowe resultó bien al poner de manifiesto las muy diferentes características de estos dos escritores. Wilson Knight se sirvió cada vez más de las tablas, las estadísticas y el método general de Caroline. Ella, a su vez, al tiempo que lo elogia-

ba por su «profundísimo y sugestivo ensayo» sobre *Timón de Atenas,* resaltaba con aspereza lo que en su método propio había diferente del de Knight: el simbolismo del oro que Knight encuentra como dominante en el drama es de lo único que habla, cuando hay «tan sólo una imagen del oro en toda la obra» (344-45).

El método de Wilson Knight es diferente. Él lo explicó repetidas veces, de la manera más convincente, en el primer capítulo —«Sobre los principios de la interpretación de Shakespeare»— de su *Wheel of Fire.* Allí distingue claramente la interpretación de la crítica. La crítica tiene por finalidad el formular un juicio, el diferenciar entre lo que es malo y lo que es bueno. «La interpretación, por el contrario, tiende a una fusión con la obra que se analiza... puede no reconocer ninguna división en «bueno» y «malo» (*WF,* 1). «Criticar es juzgar lo que se ha visto; interpretar es reconstruir lo que se ha visto» (2). La interpretación tiene un significado especial para Knight. La interpretación, habitualmente, se atiene a la sucesión cronológica de los hechos a la vez que su enfoque es «espacial»; mira la obra como conjunto, busca «calidad ambiental» (4), la «atmósfera puramente espiritual que se compenetra con la acción» (5), la «realidad misteriosa y omnipresente que se cierne inmóvil sobre la acción del drama y limitada por ella» (6). Esta idea la desarrolla más adelante. «La cualidad espacial, es decir, la espiritual, se sirve de la temporal, esto es, la historia, que le cede el predominio con el fin de expresarse más claramente: *Timón de Atenas* es, en lo esencial, una alegoría o una parábola» (7). En consecuencia, Knight tiene que rechazar cualquier interés por las intenciones (8), las fuentes (9) o el carácter que «esté constantemente ligado a una crítica falsa y excesivamente moralista» (10). A Knight le gustaba prescindir de las normas morales ordinarias. «El comentarista tiene que ser fiel a su ética artística, no a su ética ordinaria» (11) o, de modo análogo, «tenemos que estar preparados para modificar nuestra respuesta ética hasta que esté a tono con nuestra visión imaginativa» (*IT,* 23). Por eso Knight intenta «mirar cada

pieza teatral como un conjunto imaginario íntimamente unido a la personificación, a las exigencias del ambiente y al simbolismo poético directo» (12).

En ocasiones posteriores Knight se repite, pero también amplía, modifica y defiende su método. En *The Imperial Theme* (1931), el capítulo teórico, «Sobre la interpretación de las imágenes», rechaza como «fatal» y con una mayor aspereza (19), la atención al personaje. «La acción no es la que se adorna con imágenes; las imágenes son la acción. Una obra de Shakespeare es, por lo general, principalmente imaginativa, no psicológica ni didáctica» (20). Knight alega después que mientras «los personajes y sus nombres varían de una obra a otra» (22), los símbolos no varían tanto. Los reduce a dos contraposiciones: «música frente a tempestad, orden frente a desorden, una y otra realidades metafísicas inmutables» que él encuentra no sólo en Shakespeare, sino en «toda la literatura trágica, en toda la poesía» que «tiene sus tempestades de división, su unidad de música poética». Finalmente «el definitivo dualismo de gozo y dolor, bien y mal, vida y muerte, se unifica en las armonías de la intuición trágica» (29).

En la introducción al libro siguiente, *The Shakespearian Tempest* (1932), reafirma Knight la tesis principal. «Shakespeare se diferencia de otros poetas por su empleo, peculiarmente coherente, de imágenes y símbolos que son comunes a todos ellos» (*ST,* 5). Knight defiende su empleo del simbolismo sin impresionarse por argumentos de que este o aquel pasaje —como el de Cleopatra navegando en una falúa— sigan fielmente el relato de Plutarco. El símbolo, en su opinión, «no es un signo que sustituye a otra cosa» (14). Un símbolo puro tiene infinitas relaciones. Es «fluido como el mar». Se convierte en símbolo cuando empezamos a interpretar (14), revelación que lo traiciona por dar a entender que admite una arbitrariedad completamente subjetiva en el método. Pero Knight no solía admitir esto tal y como «lo determina la contraposición tempestad-música en el sistema de Shakespeare». «Los argumentos varían, la tempestad persiste». En *King Lear,* por ejemplo, «hay

que considerar la tempestad como esencial y no el 'carácter' del protagonista» (16).

En años posteriores Wilson Knight se vio forzado a defender sus procedimientos frente a la insistencia sobre el lenguaje poético y que procedía tanto de *Scrutiny,* de Leavis, como de Bateson, en sus *Essays in Criticism.* Su interpretación, repite, no es en absoluto verbal sino espacial. «Lo primero que le interesa es la estructura, el esquema, el conjunto de la obra en cuestión, independientemente del lenguaje preciso que emplee» («La nueva interpretación», *Essays in Criticism,* 3 [1953], 384), defensa incluso más necesaria ya que Knight hizo una interpretación de *Fausto* y de *Zarathustra* traducidos y admitió con toda sinceridad que no sabía alemán. Knight sigue firme en el evitar todo juicio de valor. «La crítica literaria siempre ha sido una *bête noire* muy peculiar y durante veinticinco años he estado ofreciendo algo que pueda sustituirla» (382) e incluso «no estoy ya más interesado en la distinción de valores que lo pueda estar un biólogo que estudia la fisiología de los seres de que se ocupa, la mariposa y el escorpión» (*Essays in Criticism,* 4 [1954], 220). Knight no entiende ni siquiera que la simple selección que él hace de sus símbolos es un acto de juicio de valor ni que, en la práctica, él mismo ha estado constantemente juzgando y clasificando por categorías. Consecuentemente alaba *Timon of Athens* como «obra grande y descuidada» (*CL,* 12), *Pericles,* dice, muestra «el máximo alcance de la fuerza poética e imaginativa de Shakespeare» (16) y *The Tempest* es «la obra de arte más perfecta y el hecho más cristalino de la visión mística de nuestra literatura» (28). Knight no solamente clasifica las obras de Shakespeare, pone por las nubes los dramas de Byron y señala a un autor contemporáneo, John Cowper Powys, «situándolo entre los tres o cuatro grandes autores de nuestra literatura» (*Essays in Criticism,* 14 [1964], 35). No puede menos de ser un crítico. Cada vez más concede gran importancia a la «respuesta imaginativa», que consiste en «perder la mentalidad egoísta de uno en una especie de autoaniquilación ante los objetos» (*Essays in Criticism,* 3 [1953], 387). Este abando-

no categórico supone cada vez más un significado místico y luego espiritista y oculto. A veces, el «esquema espacial» lo describe, de una forma sencillamente fantástica, como «violenta y dramáticamente activo», como «una especie de acción vertical y oscilante» que encierra una «metafísica dionisiana» (*Essays in Criticism,* 14 [1964], 33). Pero esta metafísica verdaderamente no nietzscheana resulta ser espiritismo. «El asunto de la gran literatura puede definirse como el entretejido de los asuntos humanos con apariencias espiritistas: los fantasmas de los muertos, los portentos, las resurrecciones y las apariciones» (*SD,* 316), «la proyección astral y los viajes fuera del cuerpo» (*BS,* 297), las conversaciones con los difuntos, como Knight declara haber mantenido con su difunto hermano Jackson Knight.

A veces, Knight está de acuerdo en que

> la poesía, en la cruda realidad, es un arte temporal compuesto de secuencias lógicas y narrativas y que su cualidad espacial es sólo espacial por la metáfora... La interpretación presta a la poesía proyección espacial, la sitúa, interiormente, en el escenario de nuestra imaginación; nos la presenta (*PP,* 82).

Éste y otros pasajes similares muestran que Knight no puede incluirse en la clase de autores que niegan la temporalidad de la literatura, tales como Wyndham Lewis en su ataque a Bergson. Knight no es histórico, aspira a un mundo intemporal de símbolos y mitos, pero no niega la naturaleza temporal del arte verbal. Las distintas obras tienen lugar en el tiempo, pero la historia es una repetición de los esquemas, una periodicidad constante nietzscheana. Se confiere autoridad al intérprete que reclama «vitalidad y significación proféticas, profetiza un renacimiento cristiano y poético» (*CR,* 3) basado en una «nueva ciencia de interpretación poética» (4). Ciencia, aquí, ha de significar el «saber poético» proclamado en el título de *Christ and Nietzsche* (1948). Esto es sintomático de toda la obra posterior de Wilson Knight: la anulación de todas las distinciones, la reconciliación de todo con todo, la conclusión mo-

nótona de que el mundo está invadido por dualismos —tempestad y música, desorden y orden, mal y bien, oscuridad y luz, trágico y cómico— que, en la inmortalidad, la infinidad, el misterio, el otro mundo de fantasmas, quedan reconciliados o, más bien, eliminados. La crítica literaria, incluida la interpretación de textos, queda muy atrás. Pero yo he «perdido el derecho al juicio crítico» ya que «pertenezco a la crítica del siglo veinte que ha rechazado los conocimientos ocultos» («*Scrutiny* and Criticism», en *Essays in Criticism,* 14 [1964], 34).

Conviene echar una ojeada detenida a las primeras experiencias de Knight como crítico. *The Wheel of Fire,* su mejor libro, comenta sobre los personajes, la acción, las situaciones, y sobre lo que A. C. Bradley llamaba «atmósfera», el efecto de conjunto o la impresión general que causa una obra y para lo que Knight, muy legítimamente, busca prueba evidente en las imágenes, los temas y las situaciones que se repiten, que asumen, al menos en algunas obras del teatro y en los poemas de Shakespeare, el papel de los símbolos. Knight ha sido pionero en lo de hacernos leer el teatro de Shakespeare como si se tratara de poemas dejando a un lado los prejuicios del tiempo y de la escena y mirando la obra, el conjunto de todo su teatro, como un todo que muestra una evolución interna. Pero la elaboración muy detallada es con frecuencia extravagante e incluso deliberadamente perversa. Por eso, los dos ensayos sobre *Hamlet* intentan, en contra de todo testimonio del propio texto y de la bien documentada historia que se cuenta en la escena, volver todas las cosas del revés. Hamlet, para Knight, es la representación de la muerte (*WF,* 28), es inhumano, un «demonio de cinismo», «un loco», «un elemento del mal en el estado de Dinamarca» (42), como Iago (29), como el Stavrogin de Dostoievski (39), mientras que Claudio es «un rey bueno y gentil» (39), «sabio y considerado» (48), «amable, seguro de sí mismo y amante del placer» (37), que vive en una corte llena de «gente sana y vigorosa, de amabilidad, de humor, de romanticismo y de bienestar» (35). No vale la pena discutir la inversión de los hechos que desconoce el heroísmo trági-

co de Hamlet y la hipócrita criminalidad del rey. En el esquema de Knight se justifica por la contraposición obscuridad-luz: el Hamlet vestido de negro representa la falta de fe en el amor y la consciencia de la muerte frente a una corte absurdamente idealizada. Un ensayo posterior, *Rosa de mayo: ensayo sobre el tema de la vida en Hamlet (IT),* desarrolla la tesis incluso de modo más extravagante. El fantasma, un ser de las tinieblas, es la muerte y hace que nazca «una muerte en el alma de Hamlet» (*IT,* 102). Claudio es «un rey bueno y de corazón infantil» (112). Finalmente, Hamlet y Laertes, «la consciencia de la muerte y el ardoroso deseo de vivir, se oponen el uno al otro». «Una sensación de trágica expiación pone fin a nuestra visión desconcertante y confusa. Todos ganan y todos pierden» (124). «Nuevas consideraciones sobre *Hamlet»,* trabajo incluido en nuevas ediciones de *The Wheel of Fire* en 1947, reconoce que los dos ensayos sobre *Hamlet* «son inadecuados y la importancia que se da en ellos a determinados puntos induce a error». Pero el nuevo ensayo, en su mayor parte dedicado a cuestiones tales como Hamlet al borde de la locura, el significado de la frase *«to be or not to be»* y el ritual del duelo final, no corrige la anterior interpretación perversa excepto que admite, implícitamente que sea «verdadera, en parte», la bondad de Hamlet (*WF,* 316).

Los restantes ensayos no van tan totalmente en contra del sentido común. El ensayo sobre «La filosofía de *Troilus and Cressida»* trata de la filosofía del amor platónico en términos tradicionales. Knight concluye, de nuevo, con un dualismo: «la experiencia inmediata y personal, la intuición, lo infinito, lo intemporal, frente a los conceptos de orden y de sistema social, el intelecto, el mundo finito, el concepto de tiempo» (*WF,* 79). Troilus está dividido. El ensayo constituye un curioso ejercicio de esquematización muy ajeno a la acción de la obra.

El ensayo *«Measure for Measure» and the Gospels* convierte las palabras «y perdónanos nuestras deudas así como nosotros perdonamos a nuestros deudores» en idea central de la obra y al Du-

que lo transforma en figura de Cristo. «Él, como Jesús, se mueve entre hombres que sufren pesar por sus pecados y que encuentran gozo en una flor inesperada de sencilla bondad en un desierto de impureza y desamor» (90). Ronald M. Frye comenta: «La interpretación traslada a Shakespeare de lo trágico a lo teológico, aunque no, al menos, a una buena teología sino más bien a un emocionalismo sentimentalizado y sensiblero» [3]. No emplea un enfoque espacial ni lo necesita.

*The Othello music* trata con detalle el contraste entre la altisonante retórica del moro y el feo cinismo de Iago. En la última escena, «la misma música de Otelo suena con una noble cadencia, un fluir de armonías más rico, un vuelo de la imaginación más desinteresado y más universalizado que anteriormente» (*WF,* 131). «Al final, Otelo se enorgullece al recordar sus honrosos servicios» (130). Los intentos de Eliot y de Leavis por denigrar a Otelo como héroe trágico los rechaza aquí de antemano Knight. Todo es aquí buena interpretación de los caracteres, aunque encontramos que es exagerado el contraste entre el «espíritu destructor, incoloro e indefinido» de Iago, «que intenta hacer un caos de un mundo de formas majestuosas, arquitectónicas y exquisitamente coloreadas» (131). A Desdémona la ve en toda su femineidad y virtudes hogareñas, pero la considera innecesariamente un símbolo poético «equiparado al Principio Divino» (120). Considera la tormenta como símbolo de gracia (123), en contra de la usual asociación de tempestad con mal, con desorden o desastre.

*Brutus and Macbeth* es, en parte, una comparación clara de estos dos personajes en la que se señalan las semejanzas de sus mentes divididas y, en parte, un estudio de las imágenes: la tormenta, la sangre y los animales. En el ensayo se nos dice que «la compenetración del protagonista con su ambiente es un acto de suprema poesía» (*WF,* 152), tanto en *Julius Caesar* como en *Macbeth.* Las profecías de ambos dramas permiten a Knight decir que «el futuro se muestra así como existente en el presente y el curso del tiempo tiene tan sólo una realidad secundaria» (152), dudoso argumento

para el enfoque espacial. «*Macbeth*» considera la gran diferencia que hay entre la atmósfera y el carácter de *Macbeth* y los de *Julius Caesar* y la «hipnótica y angustiosa calidad del estilo» (161), la obscuridad y el desorden del primero. Esto no es precisamente nuevo. Es el tipo de observación que se viene haciendo, por lo menos, desde Hazlitt. Pero Knight ve un cambio de modo más original. «Mientras Macbeth vive en conflicto consigo mismo hay infelicidad, maldad y temor; cuando al final él y otros se han identificado abiertamente a sí mismos con el mal, Macbeth se enfrenta al mundo sin miedo: ni aparece ya la maldad en él» (171). Knight habla incluso de «un himno de triunfo cuando el universo de Macbeth, que misteriosamente se ha esforzado por subir, alcanza entonces el resplandor» (174). Este es probablemente un ejemplo del lector que abandona su ética acostumbrada.

*Lear y la comedia de lo grotesco* tiene buenos argumentos para acusar a la «comedia macabra» de *King Lear* (*WF,* 192). «El elemento esencial de la obra es totalmente absurdo, una indignidad y una incongruencia» (184). «El final de Cordelia es horrible, cruel, innecesariamente cruel: el grotesco horror final de la obra» (190); y Knight previene contra «la sentimentalización del horror cósmico del drama» (192). El estudio siguiente, *El Universo Lear,* desarrolla detenidamente esta concepción. «Ante la última escena, cualquier comentario detallado de expiación purificadora, de purificación espiritual, no es sino una complaciente observación improcedente y sin fundamento» (223). «El poeta mantiene el sentido de injusticia universal hasta el último momento, terrible, de la tragedia» (211); pero, extrañamente, Knight, muy de acuerdo con su disculpa a la maldad de Claudio, cree que «hay mucho que decir de Gonerila y de Regan y que Edmundo es el personaje más atractivo» (194). A él se le concede un final noble, esencialmente trágico: Regan y Gonerila «mueren, al menos, a causa del amor: del amor de Edmundo» (190), interpretación completamente errónea de la situación: el odio mortal al matarse la una a la otra, el cobarde Edmundo enfrentándose a su merecido castigo.

El ensayo *El peregrinaje del Odio: Ensayo sobre «Timón de Atenas»* ha hecho mucho para atraer la atención sobre esta obra olvidada. Knight, que pretende no juzgar, dice de ella que es «la más magistralmente meditada de las tragedias sombrías de Shakespeare» y «el arquetipo y modelo de toda tragedia» (*WF,* 240-41). «Porque esta obra es, a un mismo tiempo, Hamlet, Troilo, Otelo y Lear, convertidos en seres conscientes de sí mismos y universales: los incluye a todos y a todos los supera» (259). El repentino cambio de amor a odio es, para Knight, «un momento trágico tan rápido, tan perfilado, tan audaz y tan terrible» (242) como ningún otro en Shakespeare. «Esta majestad inquebrantable es de mayor grandeza que la furia bárbara de Otelo o la ira del titubeante Lear» (243). «Vida y muerte han intercambiado sus significados para él, y ahora él proclama esa paradoja que hay en el corazón de toda tragedia» (255). El restablecimiento de *Timón de Atenas* a su categoría eminente pasó a ser empeño constante de Knight durante toda su vida. Él mismo actuó como Timón en Toronto y en Leeds y empleó constantemente el personaje como ejemplo estelar para su propósito, explicado en *Principles of Shakespearian Production* (1936), publicada de nuevo con el título de *Shakespearian Production* (1968). Contrariamente a la común suposición de que las teorías de Knight sobre la forma espacial requieren una escenificación estática y no teatral de las obras de Shakespeare y que son meras fantasía pedantes, Knight ha actuado y ha declamado poéticamente y ha diseñado los escenarios, lo que, aparentemente, es bastante similar a lo de las producciones estilizadas de Herbert Beerbohm-Tree o Edward Gordon Craig. Hay un libro de fotografías, *Symbol of man* (1979), que muestra a Knight como actor, casi desnudo, en diversos papeles de obras de Shakespeare para ilustrar una cuidada teoría de la expresión corporal, derivada del sistema de François Delsarte y de la «Euritmia» de Rudolf Steiner, un programa de danza inspirado en el ocultismo.

*The Wheel of Fire* termina con dos ensayos: *Personificación simbólica* y *La Metafísica Shakespeariana,* en la que «la metafísica

del simbolismo» (209) queda reducida a un rígido esquematismo. Knight distingue la «irrealidad trascendental de la experiencia de *Macbeth* del puro realismo o naturalismo de *King Lear* y el realismo trascendental de *Antony and Cleopatra*» (293-94). El tercero es suma de los dos anteriores. «Los tres están relacionados con el Mal, el Odio, el Amor o el miedo, el conocimiento y el reconocimiento de la Realidad en el más amplio y más profundo sentido de la palabra» (294). Uno se pregunta si esto es metafísico y cómo podemos distinguir estos realismos e irrealismos.

He descrito cada uno de los ensayos contenidos en *The Wheel of Fire* con el fin de anticipar la objeción de que solamente se han subrayado unas pocas características notables, malas o buenas y para obviar la necesidad de describir los muchos libros que siguieron a éste en la carrera extremadamente productiva de Knight. Cada uno de los libros constituye ejemplo de los mismos métodos y llega a los mismos monótonos resultados. Algunos pasajes resucitan el viejo método evocativo. Podemos preguntar: ¿Qué es lo que se consigue diciendo que «el estilo de *Otelo* es como un gran carbón encendido; que el de *Macbeth* es como las chispas de una fragua; que *Lear* es un cohete; *Timón,* como fósforo que se agita en llamas en un océano tropical? ¿Y que el de *Antonio y Cleopatra* es como un delgado filamento eléctrico incandescente, permanentemente lleno del fuego más intenso» (*IT,* 204)? Otros ensayos reúnen, frecuentemente buscando concordancia, ejemplos de palabras o frases de supuesto significado. Así, al tratar de *Antonio y Cleopatra* se nos ofrece una lista de palabras con sonidos vocálicos finos o femeninos, lo que ni siquiera es exacto, como «*fire* (fuego), *slime* (delgado), *Nile* (Nilo), *variety* (variedad)» y otras que se pronuncian con «*ai*» y no con «*i*» (201). Luego se nos maltrata con largas listas de referencias a «oro» e «imperio», a nombres geográficos, a menciones del mar, los caballos, «riqueza, poder, potencia bélica y magnificencia material» (218), seguidas de una lista de imágenes eróticas que se describen en cualquier otro lugar del mismo estudio de un modo bastante extraño. «Lo sensual no se expone de modo

sensual: el medio de expresión del poeta purifica todo lo que toca como si todo estuviera diluido y clarificado desde un nueva altura de la imaginación» (200). Después del tema del amor, Knight trata el tema de la música y subraya el «humanismo especialmente trascendente», o lo que pueda significar ese oxímoron de la obra.

> Así avanzaremos hacia el conocimiento de por qué y en qué sentido no es esta obra simplemente la historia del ocaso de un soldado, sino más bien la de un país encantado de amor conseguido y victorioso: una visión paradisíaca expresada en términos de búsqueda del amor por parte de la humanidad (227).

Otros ensayos se ocupan de trasladar a unos términos sorprendentemente pintorescos, al menos de modo ocasional, la característica y el ambiente de una determinada obra. Así, *Coriolanus* contrasta con el «amplio universalismo» de *Antony and Cleopatra.* «Nos encontramos limitados por las murallas de la ciudad. Y las ciudades son aquí metálicas, nuestro mundo es restringido, encerrado dentro de sólidos muros; y esta estrechez, que sugiere dureza, está profundamente enraizada en nuestro tema» (*IT,* 156) o, incluso con frase más pintoresca: «Estos dos, Volumnia y Coriolano se han amado de modo provinciano, parroquial, entre los grises tejados inclinados, las tuberías y las atarjeas, los tejados y las paredes de piedra de este escenario urbano metálico y cerrado» (191).

El segundo método, la acumulación de temas y palabras, domina la mayor parte de los libros posteriores que van más allá de la concentración original de Shakespeare. Hay ensayos sobre Lilly, Webster, Ford y, naturalmente, sobre Marlowe, quienes, en los escritos fervientemente patrióticos de Knight de la época de la guerra, y a causa del sadismo de Knight, parecen anunciar, «sin lugar a dudas, la Alemania nazi» (*PA,* 143), exactamente lo mismo que la reunión de ángeles caídos de *Paradise Lost,* conspirando para tomar venganza, «no es muy distinta a una concentración nacional-socialista» (144): Hitler es semejante al Satán de Milton, «los diversos lugartenientes de Satán, el violento Moloc, el taimado Belial,

Mammón y Belcebú tienen sus burdos equivalentes en los secuaces de Hitler» (145). Todo un pequeño libro, *The Olive and the Sword* (1944), está dedicado a Shakespeare como el «poeta de la realeza» (reproducido en *SF,* 8). «La realeza es de oro. La obra de Shakespeare está mayestáticamente viva en nuestro tiempo» (*SF,* 90). Knight describe todos sus trabajos de la época de la guerra como «utilización de Shakespeare para definir el significado que tiene para nosotros, en nuestros día, la Corona» (274).

El libro sobre Alexander Pope, *Laureate of Peace: On the Genius of Alexander Pope* (1954; reimpreso con el título de *The Poetry of Pope,* 1965), me parece, a pesar de algunas extravagancias, el más sobrio y más orientado al texto de todos los últimos libros. La interpretación de *The Essay on Man* (primeramente incluido en *The Mutual Flame,* 1939) pudo ser desarrollado y tomar forma concreta en la edición de Maynard Mack; los comentarios sobre la obsesión de Byron con Pope o sobre *The Temple of Flame,* que se presta al enfoque «espacial», son ilustrativos, aunque Knight se ofusca en gran manera al declarar que Pope «ofrece lo que quizás es la más valiosa de todas las ideas: un coherente romanticismo». A esto se llega: *a)* a través de un sentido de la vida en la naturaleza siempre creciente, el milagro continuo de la existencia; y *b)* a través de un sentido dominante del cosmos en su conjunto» (*PP,* 46). Pero también debe considerarse como punto central de las interpretaciones de Knight el por qué la solución de la antinomia bien-mal permanece siendo un enigma, cuando ni los estoicos ni Cicerón fueron exactamente románticos.

Nueva también es la detallada aplicación a los poetas románticos ingleses. Se han hecho declaraciones particularmente importantes en favor de la interpretación de *Kubla Khan* expuesta por Knight. El domo es interpretado como símbolo de totalidad que reconcilia las oposiciones de calor y frío, sol y hielo. El jardín y el «profundo abismo romántico» presentan otra gama de dualismos: natural, artificial; indefinido frente a preciso, sagrado frente a profano, rudimentario frente a estructurado, y así sucesivamente. El mismo Ku-

bla Khan se hace Dios (*SD,* 93). La misma técnica de hacer listas de contrastes y de sus reconciliaciones respectivas la aplica Knight a Wordsworth (especialmente en *The Borderers*), a Shelley y a Keats. Los tres libros sobre Byron son muy distintos: *Lord Byron's Marriage* (1957) es un argumento bien investigado acerca de las razones para la separación de Byron. No era, al parecer la acusación de incesto sino la homosexualidad y la sodomía. *Lord Byron: The Christian Virtues* (1952) es una celebración extravagante de su personalidad, su religión y su ética, mientras que *Byron and Shakespeare* (1966) reúne testimonios del interés que Byron sentía por Shakespeare, afirmando que Byron era «el drama shakespeariano encarnado». Era, «por turno o simultáneamente, Hamlet, Puck, Macbeth, Falstaff, Marco Antonio, Timón y Próspero» (*BS,* 13). Knight llega a alturas de lo absurdo, cuando repite sus palabras anteriores de que «Byron es la siguiente figura prometeica de la historia de Occidente después de Cristo» y defiende esto preguntando:

> ¿Puede haber prueba más razonable para esta afirmación que la de que el nuevo Mesías habría de ser, en nuestra era de renacimiento, una encarnación que encerrara, como *no lo hace nuestra religión,* tanto el sexo como la política del drama shakesperiano? Esto es lo que yo demuestro que ha sido Byron (22).
>
> Byron reúne y sobrepasa a las grandes figuras del pasado y es una puerta hacia el futuro que se abre hacia Ibsen y Nietzsche (19).

Knight, sin duda, conoce la vida de Byron y su obra íntimamente y es portador de parte de la fascinación que él ejerció incluso con sus supersticiones, la proyección astral o del alma, la clarividencia, los espíritus y la magia. Pero Knight muestra también una asombrosa insensibilidad para el abismo entre Shakespeare y Byron y ningún sentido para apreciar la mala calidad y la falta de originalidad de muchos de los versos y los dramas de Byron. El interés por las ciencias ocultas y por la magia son también motivo para la admiración de Knight hacia dos escritores contemporáneos: John Cowper Powys, a quien dedicó todo un libro, *The Saturnian Quest*

(1964), y Francis Berry, a quien considera «el más grande de todos los que han escrito en el siglo actual» (*NP,* 476). Pero estas excentricidades y la vena ocultista no habría de empañar la fuerza de sus primeras interpretaciones shakesperianas y que han influido mucho en críticos posteriores tales como L. C. Knights, Robert Heilman y su propio alumno de Toronto, Northrop Frye.

## HERBERT READ (1893-1968)

Herbert Read ha escrito mucho (hay por lo menos ochenta títulos en su bibliografía) sobre muchos asuntos, que abarcan desde poemas, autobiografías, novelas, libros de arte y de enseñanzas artísticas y artistas individuales como Cézanne, Paul Klee y Henry Moore, hasta crítica literaria. La crítica, que es sólo una pequeña parte de su actividad, sufre transformaciones violentas: desde una primera participación en el movimiento imaginista, pasa por una fidelidad al clasicismo de T. E. Hulme, Pound y Eliot, hasta convertirse al romanticismo, que incluía la defensa del *surréalisme,* y coqueteos con muchas filosofías incompatibles —Nietzsche, Bergson, Croce, Santayana— y, en ocasiones, el marxismo e incluso el neo-tomismo. Los libros contienen ensayos reproducidos a veces, con distinta forma, de colecciones anteriores. Con frecuencia presentan cambios que dan lugar a contradicciones desconcertantes y recurren a autoridades no consagradas. También cambia la forma de su presentación, desde la de los extensos ensayos llenos de argumentos hasta un mosaico de pequeñas pinceladas o comentarios, todos ellos bien escritos, lúcidos y honrados, «sinceros», con la sinceridad que Read cultivaba como principio rector de su vida y su pensamiento. Se le podría descartar como ecléctico, lo que aceptaba de buen grado (*TM,* 3).

Sin embargo, se podría definir su punto de vista fundamental, al menos en la fase de sus escritos más influyentes: *Wordsworth* (1930), *Form in Modern Poetry* (1932), *In Defense of Shelley* (1936),

*Collected Essays in Literary Criticism* (1938), *A Coat of Many Colours* (1945), que culminan en *The True Voice of Feeling* (1953), el cual resume gran parte de su anterior producción. Read dice que «la rehabilitación del romanticismo es una adecuada descripción de sus metas» (*CELC,* 123), un claro repudio a su anterior interés por el tomismo y por Julien Benda, el detractor de Bergson, a quien él había dedicado un pequeño libro pocos años antes (1930). El Romanticismo, para Read, significa todo arte que es «esencialmente irracional» (134), «la verdadera voz del sentimiento» en palabras de Keats. De ello se deduce que el arte es expresión de la personalidad, que Read distingue claramente del carácter, y que está impresa en determinada condición de catalepsia (111). Read llegó a ser, por algún tiempo, defensor del surrealismo y la poesía aparece como «mediadora entre sueño y realidad» (115). La personalidad requiere sinceridad, que no ha de ser confundida con la espontaneidad, principal argumento del primer ensayo que presta título al último libro, *The Cult of Sincerity* (1968). Como el arte es irracional y el proceso creativo es inconsciente, Read encontró, muy pronto, lo que consideró instrumento racional de la crítica: el psicoanálisis, en un principio tomado de Freud y más tarde de C. G. Jung, con su acento puesto en el inconsciente colectivo y los arquetipos de la imaginación humana. El primer ensayo, *Psicoanálisis y Crítica* (1924, incluido en *RR,* 83-106) vacila todavía mucho acerca del valor del psicoanálisis en el campo de la crítica (86) y el libro sobre Wordsworth se preocupa de encontrar una explicación psicológica al declinar del poeta como tal, lo que difícilmente puede considerarse como freudiano o jungiano. Read alega que Wordsworth tenía un sentimiento morboso de culpa y un remordimiento concreto por sus amoríos con Annette Vallon, y que, al final, le condujeron a una atrofia de su sensibilidad que secó las fuentes de su capacidad poética. Mientras Read consigue confirmar la situación de remordimiento que influía en Wordswort, sigue sin estar claro cómo pudo entonces escribir su mejor poesía años después de su regreso de Francia y por qué su vigor poético se debilitó únicamente al cabo

de unos doce años. El extenso ensayo *In Defense of Shelley* (1936), dirigido contra los escritos de Eliot en desprestigio del poeta, más bien reflexiona desfavorablemente sobre el carácter de Shelley cuando Read razona en favor del narcisismo del poeta que luego degeneró en una homosexualidad inconsciente. Esto, a su vez, explica su preocupación con el tema del incesto. De un modo más convincente, Read defiende la coherencia de la filosofía de Shelley: la combinación de Godwin y Platón (*TVF,* 259), a los que Shelley no encontraba incompatibles.

Estas débiles defensas psicoanalíticas de Wordsworth y Shelley quedaban cada vez más reemplazadas, en los trabajos de Read, por sus intentos de volver a formular una estética orgánica, derivada, en gran parte, de Coleridge. Concibe la forma orgánica como «el efecto natural de la integridad del poeta» (*TVF,* 9). Read, a diferencia de muchos de los discípulos de Coleridge que ensalzaban la originalidad del maestro, conoce perfectamente la dependencia de Coleridge respecto de Schelling y August Wilhelm Schlegel. Incluso imprime una traducción del discurso de Schelling *Sobre la relación de las artes plásticas con la naturaleza* (1807; *TVF,* apéndice, 323-64), que es el modelo del apartado *Sobre poesía y arte,* citado con frecuencia como si fuera el planteamiento central de la teoría de Coleridge. Read aplica la teoría —o por lo menos muestra cómo puede aplicarse— a Wordsworth y Keats, a Hopkins, a Whitman y a D. H. Lawrence, cuando quiere buscar antecedentes de una tradición literaria que sustituya a la línea clásica de Eliot. «No existe una sola tradición literaria», alega, «sino muchas tradiciones». Su propia época no es ni romántica ni clásica (*CELC,* 122). A veces Read sustituye la dicotomía clásico-romántico por lo imaginístico frente a lo metafórico. Shakespeare, Shelley y Blake eran poetas imaginistas; Dryden, Pope y Wordsworth eran poetas metafóricos (107), división que va en contra de la de clásicos y románticos. Read sentía la profundidad de sus antiguos vínculos con el imaginismo, con Hulme, a quien supervalora enormemente, con Pound y también con la poesía metafísica, entendida, en el sentido

de Eliot, como «comprensión emocional del pensamiento» (71) y que él concibe, por raro que parezca, «proceso realmente 'duro' y hasta necesariamente 'seco'» (86-87). En este contexto, Read defiende la obscuridad en la poesía, la de Mallarmé y la de Valéry, como de valor positivo. El poeta tiene que inventar palabras y crear imágenes; «tiene que maltratar y extender el significado de las palabras» 6100). «Un poema tiene una existencia necesaria y eterna: no atiende a razones y si no tiene un significado descifrable tiene entonces un inmenso poder» (100).

Afortunadamente la mayor parte de la crítica práctica de Read apenas muestra indicios de este tipo de obscurantismo. Puede considerarse que está en la línea tradicional de Hazlitt o del muy admirado Bagehot, al comentar con sobriedad la mentalidad y el carácter de muchos prosistas. Rara vez se ocupa de las técnicas, aunque uno de sus primeros libros, *English Prose Style* (1928), estaba dedicado a estilística. En él se nos ofrece un estudio de los tópicos tradicionales de la retórica con la advertencia de que «todas las formas de retórica llegan a ser pruebas del genio original únicamente en tanto en cuanto las modifica una pasión predominante en el escritor» (215). La «expresión constructiva de la prosa» la contrapone a la «expresión creativa de la poesía». En poesía, en palabras que parecen tomadas de Croce, «el pensamiento es palabra y la palabra es pensamiento» (x-xi). Read teme «el peligro del limitado objetivo de la investigación técnica, el análisis de los medios de expresión» (*CELC,* 125). En sus comentarios al *Tristram Shandy* de Sterne, comprensivo hacia un paisano de Yorkshire, Read no dice absolutamente nada de su técnica o su composición o de su capacidad de autorreflexión que mereciera la atención entonces como primer ejemplo de novela o del arte de escribir novelas. A Read solamente le interesa su actitud y su análisis de los sentimientos que le hicieron «precursor de toda ficción psicológica» (264). También el ensayo sobre Swift se ocupa principalmente de tratar de definir su tono dominante, que Read encuentra que es «sardónico» más que cínico, satírico o irónico (206). Algunos ensayos sumamen-

te elogiosos sobre Henry James alaban la última fase y la «más sutil inteligencia ética de nuestro tiempo» desarrollada en *The Golden Bowl* (*TM,* 197). La tolerancia y la crítica de Read es muy liberal; se ocupa desde Malory a Henry Miller, a quien encuentra significativo como defensor de la rebelión, la anarquía, y a Max Stirner, aunque él mismo vivió como caballero rural y aceptó el título de «Sir».

Pero Read pensaba de sí mismo que era, principalmente, un poeta y escribió con el mayor entusiasmo sobre los poetas. Ayudó a reavivar el interés por los poetas románticos ingleses haciendo buenos comentarios sobre el *Prelude* de Wordsworth, las odas de Keats y el *Prometheus Unbound* de Shelley. Hizo mucho por despertar el interés por Hopkins, cuyas teorías métricas y sus experimentos admiraba, y fue un buen comentarista de Yeats, Pound y Eliot, así como de los poetas americanos. Por ejemplo, examina con detalle las dos versiones del poema de Yeats «Las penas del amor» y argumenta en favor de la preferencia del texto original sobre la posterior revisión radical (*CMC,* 208), o protesta con aspereza contra el divorcio de la poesía americana de la inglesa, exponiendo su creencia en «un gran todo anglosajón» (281).

Read es, básicamente, un crítico bien situado en la tradición del siglo XIX: expone una estética orgánica de un modo más claro que lo pudo hacer el mismo Coleridge y expresa directamente su sentimiento de desaprobación de lo que piensa que es literatura antiestética, abstracta, de la poesía del siglo XVIII y, simplemente, de cualquier cosa que le pareciera inventada, falta de originalidad, que reprodujera modelos abstractos. Por esto es por lo que defendía el verso libre, que le parecía la única forma sincera de la poesía moderna (*CELC,* 109) y por eso exige personalidad y cree en la inspiración como «intermitencia necesaria del genio» (*FMP,* 19). Pero al tiempo que estas teorías y preferencias parecen sumamente individualistas, Read es muy consciente de la misión social del arte: recuerda a su muy admirado maestro Ruskin o, muchas veces, a William Morris. Cita a Georg Lukács y piensa que Marx y Freud

trabajaron con el mismo fin (*CMC,* 218): la integración del hombre. Al igual que Croce, minimiza la diferencia entre las artes. Encuentra paralelismos entre la poesía y la pintura inglesas, emparejando a Wordsworth con Constable y a Keats con Turner (*IDS,* 236 ss.) y argumenta contra el *Laokoon* de Lessing. Solamente hay una imaginación: «si es para la pintura o es para la poesía, eso no importa» (*TM,* 173). La comprensión es el santo y seña de Read como crítico (*CMC,* 326) y comprensión, para él, significa el rechazo del racionalismo, tanto en poética como en filosofía. Todo un trabajo lo dedica a refutar el dualismo de Descartes (*CELC,* 183) y a elogiar la *Innerlichkeit* de Kierkegaard (*CMC,* 248); y también interviene en él el interés por el existencialismo. Su comprensión se extiende y se hace social y universal en los voluminosos libros *Art and Society* y *Education through Art,* en los que la literatura solamente es un apartado en esquemas amplios y frecuentemente utópicos para lograr que el arte sea otra vez, como él creía que tenía que ser, un factor esencial de la felicidad humana.

## CHRISTOPHER CAUDWELL (1907-1937)

Es posible que sorprenda el que yo me ocupe de Christopher Caudwell, seudónimo de St. John Sprigg, en este contexto. *Illusion and Reality* (1937) está considerado como el primer documento importante del marxismo inglés. No hay ninguna duda acerca de la lealtad de Caudwell al partido comunista. Trabajó en la rama Poplar (Este de Londres) desde 1935 hasta diciembre de 1936, antes de unirse, en España, a la Brigada Internacional y morir en la defensa de Madrid. Pero su libro, que le hizo famoso después de muerto, es, a pesar de su marco marxista y retórico y en cuanto a estética y crítica literaria, parte del movimiento que, con I. A. Richards, considera «irracional» la poesía (*IR,* 129), plena de «simbolismo interno referente a actitudes emocionales» (131), «concretas, subjetivas» (131), «una especie de sueño invertido» (213). La

teoría de Caudwell acerca del nacimiento de la poesía es una fantasía en cuanto a los orígenes del arte y revive el viejo mito de la unidad original de las artes todas: danza, poesía y música, creadas para hacer crecer las cosechas.

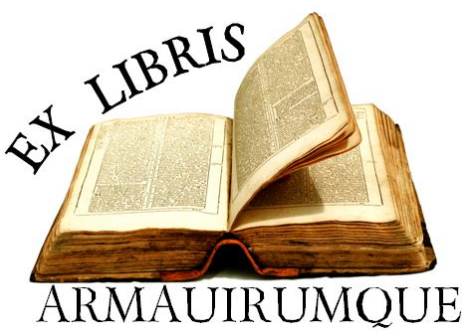
> En el festival colectivo en el que nace la poesía, el mundo fantástico de este arte anticipa la recolección y, al hacerlo así, se hace posible la auténtica cosecha (69).
>
> Únicamente mediante esta ilusión se puede llegar a una realidad que de otro modo no existe. Sin la ceremonia que fantásticamente representa los graneros rebosantes de grano, el placer y las delicias de la recolección, los hombres no se enfrentarían con el duro trabajo necesario para realizarla (30).

Poesía y producción, ilusión y realidad están unidas, como lo estarían en la Utopía socialista. Con el aumento del capitalismo burgués se levantó una nueva clase de poesía dedicada a «la ilusión burguesa de libertad» y la novela individualista se convirtió en rival de la poesía colectiva original. Los intentos de Caudwell para encontrar paralelismos entre las fases del desarrollo económico (acumulación primitiva, desarrollo industrial) y las fases de la poesía inglesa son toscos e insensibles. Shakespeare aparece como «un funcionario de la corte o de la nobleza burguesa» (76). Calibán es «el siervo bestial y un espíritu 'libre' que sirve sólo temporalmente; Ariel es la apoteosis del asalariado libre» (79). «Pope expresa perfectamente los ideales de la clase burguesa en alianza con una aristocracia aburguesada en la época de las manufacturas» (86). Keats «es el primer gran poeta que sintió la tensión de la situación del poeta en este estado de ilusión burguesa como producto del mercado libre» (94). Es inmenso el abismo existente entre estas abstracciones y el sentido de una individualidad concreta de estos poetas.

Los dos libros posteriores *Studies in a Dying Culture* (1938) y *Further Studies in a Dying Culture* (1949) son aún más profundamente ideológicos. El ensayo sobre Bernard Shaw lo presenta como un mal socialista; el dedicado a H. G. Wells, como una vaga uto-

pía; el que trata de T. E. Lawrence dice que no era ningún héroe y el referente a D. H. Lawrence, que era un fascista contradictorio consigo mismo y que «pide a la conciencia de los hombres que abandonen la conciencia» (*SDC,* 59). El segundo libro trata de temas generales: historia, psicología, filosofía y «Belleza», parodiando la estética de I. A. Richards. «La belleza es un estado del burgués» (80). En 1970, salió a la luz otro manuscrito, *Romance and Realism: A Study in English Bourgeois Literature,* que contiene más crítica literaria seria que ninguno de los volúmenes precedentes. Condena de manera profética a Kipling como imperialista, pero muestra simpatías y comprensión hacia Hardy y, sorprendentemente, hacia las últimas novelas de George Moore. Sólo ocasionalmente retorna Caudwell a los clichés marxistas: *In Memoriam,* de Tennyson, muestra «cuán rápidamente ha empezado a decaer la mezquina clase burguesa industrial» (73).

Uno tiene que admirarse de la vasta cultura de este joven, de su dedicación a su causa y la ambición por conseguir una gran síntesis de la física (Einstein, Heisenberg), la psicología (Freud, Jung), la sociología (Durkheim, Lévy-Bruhl), la economía (Marx) y la historia literaria. Pero esta síntesis no se logró. Difícilmente pudo o puede conseguirse. Los motivos y las ideas chocan de manera irreconciliable. Muchos años tuvieron que pasar antes de que enraizara en Inglaterra una crítica marxista más sofisticada.



## Capítulo V

# LOS INNOVADORES

El gran cambio alcanzado por la crítica inglesa, en la teoría y en la práctica, fue llevado a cabo por T. S. Eliot, I. A. Richards y sus discípulos F. R. Leavis y William Empson en los años veinte y treinta de nuestro siglo. Sería equivocado pensar que se realizó de una manera súbita y que la victoria fue completa. La carrera de los críticos de los que hemos tratado, como el grupo Bloomsbury y los nuevos románticos, se superponen parcialmente. William Butler Yeats vivió hasta las vísperas de la Segunda Guerra Mundial. Las doctrinas de los innovadores ya las preparaban, al menos en forma de eslóganes y declaraciones polémicas, antes de la Primera Guerra Mundial, T. E. Hulme, Ezra Pound y Wyndham Lewis. Su radicalismo y su ruptura con la tradición inglesa tienen que ser debidos, al menos en parte, a sus respectivos orígenes. T. E. Hulme era un hijo rebelde de un fabricante de objetos de cerámica de Staffordshire; fue expulsado de Cambridge y pasó unos años en el oeste de Canadá, como leñador, antes de su regreso a Londres en 1908. Ezra Pound nació en Hailey, Idaho, pero se educó en Filadelfia, Pensilvania; estudió Filología Románica en la Universidad, consiguió un trabajo en el Wabash College (Crawfordsville, Indiana), pero fue despedido y vino a Inglaterra el mismo año para buscar

fortuna como poeta y periodista. Wyndham Lewis, hijo de americano y de inglesa, nació en el yate del matrimonio en el puerto de Amherst, Nueva Escocia; trató de abrirse camino en el mundo artístico de Londres a partir de 1910. T. S. Eliot, nacido en St. Louis, Missouri, graduado en Harvard y casi doctor en Filosofía, se quedó, o tuvo que quedarse, en Inglaterra al estallar la guerra en 1914. Todos ellos eran intrusos, pero no se les puede considerar vanguardia, cuando sólo Ezra Pound era organizador. T. E. Hulme se mantuvo aislado, por muy gregaria que fuera su vida.

La reacción en contra de la tradición victoriana, particularmente en sus últimas fases —los prerrafaelistas y Swinburne— no era nada nuevo. Los llamados poetas georgianos, que bajo la dirección de Edward Marsh publicaron cinco antologías de *Georgian Poetry* (1911-22), rechazaban tanto el esteticismo de los años 90 como el didactismo magnánimo de los victorianos. En la práctica, reducían los temas de su poesía a la naturaleza de la campiña inglesa, los niños, los animales y el país de los sueños. Se mantuvieron en la órbita del último romanticismo, raramente afectados ni siquiera por el simbolismo.

El nuevo lema del año 1912 fue «imaginismo» y el de 1914 fue el de «vorticismo». Las teorías que proclamaban eran muy simples y hasta archiconocidas. La «imagen» parece haber sido un gran descubrimiento: el poeta está hecho para evocar imágenes sin emplear retóricas. Se necesita precisión en la observación. Pero solamente se puede lograr un gran efecto mediante la metáfora y la analogía. El verso libre se recomienda como ruptura con la tradición. El «vorticismo» fue incluso un lema más efímero, que emplea el término, tomado de Descartes, para añadir dinamismo y movimiento a la imagen. Es una versión de lo que en Alemania llamaríamos expresionismo. Ni el imaginismo ni el vorticismo podrían desempeñar ningún papel en una historia de la crítica literaria; a lo sumo, en una historia de los círculos literarios.

Estos escritores nunca emplearon los términos «modernismo» o «modernista», que les fueron aplicados solamente desde un punto

de vista retrospectivo. Robert Graves (*TLS,* 1 octubre, 1954) escribió: «El modernismo de Eliot y Pound de los años veinte data ya desde la tumba de Tutankhamen como un artefacto saltador aerodinámico con motivos ornamentales», y Harry Levin, en 1960, Publicó una conferencia, *¿Qué 'era' el Modernismo?* (reproducida en *Refractions,* 1968). Hubo una revista de corta vida, *The Modernist: A Monthly Magazine of Modern Arts and Letters,* en 1919, que reproducía artículos de Bernard Shaw, Theodore Dreiser, Hart Crane y George Duhamel en el primer número, pero que principalmente difundía información sobre la revolución rusa. En 1927, Robert Graves y Laura Riding publicaron *A Survey of Modernist Poetry,* que estaba principalmente dedicada a la defensa de los caprichos tipográficos de E. E. Cummings y sólo incidentalmente se ocupó de *The Waste Land.*

«Modernismo», «modernista» y «moderno» son términos todos derivados del latín, *modo,* que significa «hoy», y empleado por todo aquél que pensaba que estaba produciendo o deseando algo nuevo o por el que desaprobaba las novedades. Hubo polémicas entre *antiqui* y *moderni* en el escolasticismo del siglo XIII. Todas las historias literarias francesas tratan con extensión la *Querelle des Anciens et Modernes* de finales del siglo XVII. Esto provocó en Inglaterra «La guerra de los libros», en la que Jonathan Swift intervino como partidario de los antiguos. Se puede alegar que la distinción entre clásicos y románticos que formularon los hermanos Schlegel, precedida por la similar dualidad «ingenuo-sentimental» de Schiller, son ambas repetición de aquel debate. Baudelaire, en 1863, acogía con entusiasmo la «modernidad», la «belleza efímera y transitoria de la vida moderna». En Alemania, hacia 1887, se utilizaba como enseña, por los escritores a los que hoy llamaríamos naturalistas, una variante: «Die Moderne». En la literatura española, el poeta nicaragüense Rubén Darío empleaba ya el término «modernismo» desde 1888. Quedó establecido firmemente como etiqueta para los más diversos autores, como Unamuno, Valle-Inclán, Azorín y muchos otros. También tuvo lugar el movimiento «mo-

dernista», ampliamente observado, en la teología católica romana y que fue suprimido por una encíclica del Papa Pío X en 1907. Señalado exponente fue un inglés, George Tyrrell, y también el Barón von Hügel, que pasó la mayor parte de su vida en Inglaterra, estuvo estrechamente relacionado con este movimiento. T. S. Eliot escribió una crítica de una colección de sus *Letters,* con el título *Una unidad emocional,* para el *Dial* (84 [1928], 109-12), en la que trataba con gran simpatía el movimiento. Tan sólo puedo yo suponer que Eliot eludió el término a causa del riesgo a producir confusión. Eliot, ciertamente, nunca definió el término. Se llegó a emplear de forma muy extendida como etiqueta en los años 50, en paradójico contraste con «postmodernismo» (¿qué es lo que existe después de «hoy»?) y «contemporáneo». Joyce y Eliot pertenecen al modernismo, Beckett, al postmodernismo; y escritores como los Angry Young Men («Jóvenes enojados»), son meramente contemporáneos. Lo mejor es evitar este parto de los montes. La crítica era asunto de muy distintas individualidades: T. E. Hulme, Ezra Pound, Wyndham Lewis y T. S. Eliot. Los trataremos seguidamente uno por uno.

## T. E. Hulme (1883-1917)

Primeramente, es necesario distinguir entre la actividad y las obras de T. E. Hulme impresas durante su vida y la fama póstuma sentada después de la publicación de *Speculations* (1924), colección de originales, impresos y no impresos, que, con este título, editó Herbert Read. Solamente, mucho después, reimprimió Sam Hynes los primeros escritos bajo el título de *Further Speculations* (1955) en una imprenta de universidad americana.

Durante su vida, Hulme desempeñó un papel bastante obscuro en la fundación del imaginismo. Luego Pound despreció su trabajo diciendo que era más importante Ford Madox Hueffer; llamó «porquería» a la *Historia del imaginismo,* de F. S. Flint (1915), que

daba mucha importancia a Hulme. Flint, en la obra, atribuye a Hulme, al parecer justamente, la propuesta del primer Club de Poetas en 1908. Pero esto no prueba nada en cuanto a las ideas; el club era un lugar de reunión para los poetas que compartían, a lo sumo, un descontento general ante la situación de la poesía en aquel tiempo. Nada se ha comprobado acerca del origen de la divisa «imaginismo» (Pound escribía también *imagisme*) o de «imagen». Hulme dio una conferencia sobre Poesía moderna probablemente en 1908 y, de nuevo, en 1909, pero la versión que se conserva data de 1914 y no fue impresa hasta 1938. Hulme publicó impresos cinco poemas breves, bajo el irónico título de *Obras poéticas completas,* en *New Age,* semanario editado por A. R. Orage, en enero de 1912 y tuvo que haber permitido a Pound su reproducción en el apéndice de sus *Ripostes* en el mismo año.

En 1910, Hulme publicó una serie de artículos en *New Age* sobre los filósofos, muy olvidados entonces, Ernest Belforf Bax, Richard Burton Haldane y Jules de Gaulthier, y, en 1911-1912, una serie de artículos sobre Bergson, también en *New Age,* que constituían una buena exposición que, obviamente, admitía en su totalidad su filosofía. Hulme tradujo y publicó también la *Introduction to Metaphysics,* de Bergson. En el mismo año su interés derivó hacia el arte moderno, escribió una crítica elogiosa de una exposición del escultor cubista Jacob Epstein y, en 1914, una serie de artículos sobre artistas ingleses postimpresionistas y cubistas en los que comentaba obras y exposiciones. También tradujo *Reflections on Violence* (1916), de George Sorel, con una introducción publicada anteriormente, 1915, en *New Age.* La guerra cambió la vida de Hulme. Escribió apuntes de guerra sobre sus experiencias en las trincheras y artículos polémicos contra el pacifismo de Bertrand Russell. Cayó muerto en la batalla de Flandes el 28 de septiembre de 1917.

Estos detalles biográficos son importantes porque dan respuesta a la muy debatida cuestión de la influencia de Hulme sobre Pound y Eliot. Pound conocía a Hulme, pero enseguida se separó de él

y más tarde menospreció su trabajo. «Mr. Hulme va camino de la gloria mitológica», dice Pound lamentándose. «Los apuntes de Hulme, impresos después de su muerte, tenían poco o nada que ver con lo que decían en 1910, 1911 y 1912» (Pound, «This Hulme Business», en *Townsman,* 2, enero de 1939). Pound reclamaba para sí la invención de la palabra «imaginismo», pero reconocía: «Yo inventé la palabra —sobre una idea de Hulme— y cuidadosamente la convertí en un título que nunca se utilizó ni se utiliza en Francia de un modo específico para distinguirnos de cualquiera de los grupos franceses catalogados en *The Poetry Review,* de Flint». Hemos oído hablar de inanimismo y futurismo, pero también de paroxismo, impulsismo, neopaganismo y otros grupos efímeros. Eliot no recordaba siquiera haber conocido a Hulme (carta a Sam Hynes, 1934), pero ciertamente lo había leído, pues cita ya su traducción de *Introduction to Metaphysics,* de Bergson y el poema «El dique», en *Reflections on «Vers libre»* (*New Statesman,* 3 marzo, 1917) y dice en *La función de la Crítica:* «Los poemas de T. E. Hulme sólo necesitan ser leídos en alta voz para que causen un efecto inmediato» (*Selected Essays* [1932, reimpr. en 1950], 32). Recientemente ha demostrado Ronald Schuchard, de modo convincente, que Eliot explicó, en las Conferencias de vulgarización de Oxford (que en realidad se celebraron en el remoto Ilkley, en Yorkshire, en el otoño de 1916), una visión panorámica de la poesía que era idéntica o, al menos, fuertemente evocadora de la de Hulme. Pero, simplemente sobre la base del programa del curso descubierto por Schuchard, no puede establecerse ninguna prueba de la influencia de Hulme. Basta con considerar que las ideas de Eliot procedían de las fuentes que él mismo indicaba de entre sus conocimientos: Maurras y Lasserre y su profesor de Harvard Inving Babbit. Parece probable que Eliot leyera *New Age,* y de ahí el *Cuaderno de apuntes de T. E. Hulme* (9 diciembre, 1915 - 10 febrero, 1916), versión anterior de «El Humanismo y la actitud religiosa», incluido en *Speculations.* Cuando Read publicó *Speculations,* Eliot saludaba la aparición del libro, en *Criterion* (abril, 1924), como «una obra de

importancia verdaderamente grande. En este volumen aparece el precursor de una nueva actitud de la mente que podría constituir la mentalidad del siglo XX, si es que el siglo XX va a tener una mentalidad propia». Desde entonces Hulme ha suscitado el interés de los biógrafos y se han producido gran cantidad de comentarios en toda la crítica inglesa, lo cual me parece completamente desproporcionado con relación a la calidad y a la originalidad de sus escritos en materia literaria.

Michael Roberts, cuyo libro (1938) de comentarios favorables fue el primer estudio completo de Hulme, admite muchas cosas que son mucho más perjudiciales de lo que él cree. «Un crítico hostil podría decir que el único mérito de Hulme era el de que podía leer el francés y el alemán. No era un pensador original; no resolvió ningún problema» (12). «Apenas hay una sola afirmación de Hulme que no sea tomada de otro» (117). En filosofía, Hulme tiene mérito como propagandista, traductor y comentarista de Bergson y George Sorel. Fue uno de los ingleses a quienes impresionó Lasserre, la *Action française* y todo el antirromanticismo francés. Después mostró, aunque de modo menos sistemático, cierto conocimiento de las tendencias filosóficas y estéticas nuevas en Alemania: habla del neo-kantianismo de Hermann Cohen, de la llamada escuela de Marburg, ha leído y parafraseado algo de Wilhelm Dilthey y de Max Scheler, conoce los comienzos de la fenomenología en Husserl y se sirve de la *Abstraction und Einfühlung* (1908) de Worringer para justificar sus gustos estéticos. Hulme necesitaba escribir un libro sobre modernas teorías del arte, lo que, además de Bergson y Croce, habría dado mayor importancia a los teóricos alemanes —«esa literatura asombrosa y sumamente interesante completamente desconocida en Inglaterra» (*S*, 262)— y centrado su interés sobre Theodor Lipps, «el más grande escritor sobre estética» (*S*, 264). Pero no es fácil ver cómo estos diferentes objetos del pensamiento pudieron haber sido incorporados a ninguna otra obra que no fuera una especie de *reportage* superior. Su adhesión a la filosofía de Bergson no puede reconciliarse con el clasicismo abs-

tracto que requiere el gusto de Hulme. Él mismo parece haber sentido preocupación por esto:

> Me di cuenta recientemente, este mismo año, de que Pierre Lasserre... uno de los más interesantes del grupo, había atacado a Bergson. Yo estaba muy de acuerdo con el antirromanticismo de sus dos libros, *La morale de Nietzsche* y *Le Romantisme français,* y me preguntaba desde qué punto de vista, exactamente, estaba atacando a Bergson. Yo estaba de acuerdo con ambas partes y así dudaba de si había alguna incoherencia real en mi propia postura. Cuando estuve en París luego, el pasado abril, me fui a ver a Lasserre y hablé con él acerca de esto (Roberts, 18).

Roberts no hace constar el resultado de esta conversación, si es que lo hubo. Me parece que pudo no haber ninguno: no se puede creer en una filosofía de cambio sumamente irracional y, al mismo tiempo, creer en absolutos éticos, el clasicismo, el orden y el arte geométrico abstracto.

Sin embargo, lo mejor es considerar las declaraciones estrictamente literarias y estéticas de Hulme. Hay solamente unos pocos documentos que tengan alguna relación con lo que principalmente nos interesa: «El arte moderno y su filosofía» (1914), «Romanticismo y Clasicismo», «Lección sobre poesía moderna», y «Observaciones sobre lenguaje y estilo». Cada uno de ellos, pienso, ha de comentarse por separado. «El arte moderno y su filosofía», como señala el propio Hulme, es «prácticamente, un extracto de las ideas de Worringer» (*S,* 82). A mí me parece totalmente incompatible con el bergsonismo de Hulme, pero satisface una necesidad personal de su gusto. Hulme fundaba en Worringer una defensa de su interés por el arte abstracto: en el arte egipcio, en los mosaicos bizantinos (posiblemente visitó Rávena); y también en Epstein, a quien conoció personalmente y por el que sentía gran admiración. La tesis de este trabajo es la del libro de Worringer: hay dos clases de arte, una, la vitalista, basada en la simpatía o empatía con la naturaleza y sus seres vivos —orgánicos— y otra, la abstracta, subs-

tancial, geométrica, «que busca una austeridad, una estabilidad y una permanencia monumental, una perfección y una rigidez que nunca pueden tener los seres vivientes» (9). Hulme comprende el arte abstracto y da la bienvenida a su resurgimiento: «a su búsqueda de austeridad y desnudez, a la lucha por la estructura y en contra del desorden y la confusión de la naturaleza y las cosas naturales» (96). Es una exposición y una súplica en favor de una clase de arte denigrada y desatendida por el arte vitalista y orgánico que practicaban los griegos, el Renacimiento y los clásicos alemanes.

Cuando Hulme escribe «Romanticismo y Clasicismo», las cosas se habían complicado más. Comienza él, tal como indica, con el antirromanticismo de Maurras y Lasserre (*S,* 114); interpreta el romanticismo en el sentido político general de los antirrománticos franceses, apoyando, por ejemplo, la idea de que «el romanticismo ha hecho la revolución. Ellos odian la revolución, por tanto odian el romanticismo» (115). Concibe que el romanticismo es simplemente un liberalismo optimista, creencia en el progreso, etc., justamente las teorías que más odiaba la mayoría de los grandes románticos. El romanticismo, visto de este modo, es una forma inferior de la Ilustración, algo que posiblemente puede encontrarse en Rousseau, Hugo o Shelley, pero seguramente no en los Schlegel o en cualquier romántico alemán o en Leopardi o Chateaubriand, Vigny, Blake, Wordsworth o Coleridge. Romanticismo, según Hulme, es «religión malgastada» (118), una confianza sentimental en la naturaleza humana, un anhelo de lo dudosamente infinito. Frente a esto sitúa Hulme el clasicismo, que implica una creencia en el pecado original, en la estabilidad de la naturaleza humana, la imposibilidad de progreso y la falta de interés por lo vagamente infinito. Este contraste lo une luego con la distinción que hace Coleridge entre imaginación y fantasía. Hulme, sin embargo, no se enfrenta con la propia distinción de Coleridge, sino que se aferra al posterior desarrollo de los términos que formuló Ruskin para despreciar la imaginación como solemne anhelo de lo infinito y recomendar la

fantasía. La fantasía se preocupa de lo finito; la poesía fantástica es seca y dura. La belleza, pretende Hulme, «puede estar en las cosas pequeñas» (131). «La gran meta es la descripción precisa, exacta y clara» (132). La finalidad del arte es captar la «curva exacta» de las cosas, la completa «sinceridad», «la calidad fundamental del buen arte sin meter a la fuerza lo infinito o lo serio». «Pronostico que se aproxima un período de verso seco, duro, clásico» (133). La finalidad es conseguir un concreto lenguaje visual que haga que el lector vea un objeto físicamente real. Pero este «hacer que el lector vea» no puede conseguirse por una simple descripción. «Solamente mediante nuevas metáforas, es decir, mediante la fantasía, puede llegar a hacerlo preciso» (137). Hasta aquí, todo va bien: se puede hablar de una teoría del imaginismo. Pero luego, repentinamente, Hulme, de modo sorprendente, intenta reclutar a Coleridge y a Bergson para el campo del «clasicismo». Alega que este arte clásico es de algún modo vital, «intüitivo», orgánico, aunque «vital» —u «orgánico»— es «tan sólo una metáfora que conviene a la complejidad de otra clase diferente, aquella en la que los componentes no puede decirse que sean elementos, ya que cada uno de ellos se ve modificado por la presencia de otro y cada uno, hasta cierto punto, es el todo» (138-39). Pero esto, naturalmente, es interpretar erróneamente a Coleridge. «Orgánico», en Coleridge, seguramente implica una metafísica, un concepto de imaginación creativa, y yo no veo cómo puede traerse aquí la «intuición» bergsoniana para defender tal «clasicismo». Parece ser que el puente de unión lo proporciona el concepto de «lo característico» que lleva implícito, el modo en que el artista capta intuitivamente, noción que es aceptable para Hulme, Bergson y la mayoría de los románticos. El ensayo es de un gran interés como declaración de la aversión a un complejo de ideas que Hulme, muy en contra de la historia, llama «románticas» y como profecía de una poesía imaginista, no emotiva y fantástica de temas duros y secos. Pero apenas es obra que pueda recomendarse como tratado completo e imparcial sobre la cuestión.

Nos acercamos a lo que concretamente es del gusto de Hulme, expresado en su «Lección sobre poesía moderna». Empieza repudiando las pretensiones metafísicas de la poesía.

> Un crítico que la pasada semana escribía en la *Saturday Review* hablaba de la poesía como medio por el cual el alma se eleva a regiones más altas y como medio de expresión por el que llegaba a fundirse con una clase superior de realidad. Pues bien, esta es la clase de afirmación que más detesto (*FS,* 67).

Hulme afirma con audacia: «No tengo un gusto católico, sino uno personal y violentamente predispuesto. No siento ningún respeto por la tradición» (68). Y luego expone sus opiniones:

> La poesía ya no se ocupa de las hazañas heroicas; se ha hecho final y definitivamente introspectiva y trata de la expresión y la comunicación de las fases por las que momentáneamente pasa la mente del poeta. Mr. G. K. Chesterton lo exponía bien diciendo que donde los antiguos se ocupaban de la guerra de Troya, los modernos intentan expresar las emociones de un muchacho que está pescando (72).

El mismo Hulme reconoce que lo que aquí está proclamando es algo así como el impresionismo en la pintura. Recuerda que

> la primera vez que sintió la necesidad ineludible de escribir en verso fue en su deseo de reproducir la clase de sentimiento especial que producen las llanuras y los amplios horizontes de las praderas vírgenes del oeste del Canadá (72).

Lo que la poesía procura es dar una imagen precisa: «Este método de registro de impresiones por medio de imágenes visuales con líneas bien distintas no requiere el antiguo sistema de métrica» (73). A Hulme no le gusta el verso monótono hipnotizante. «El metro regular es incómodo, discordante, carente de sentido y está fuera de lugar en esta poesía impresionista. En el delicado esquema de imágenes y color introduce el pesado y basto esquema del verso

retórico» (74). La diferencia entre el verso y la prosa no está en el metro, sino en las imágenes. Invirtiendo la terminología usual, Hulme alega que

> el lenguaje directo es la poesía, porque emplea imágenes. El lenguaje indirecto es la prosa, porque emplea imágenes que han muerto y se han convertido en figuras retóricas (75).
>
> Las imágenes nacen en la poesía. Se emplean en prosa y acaban por morir lentamente en el inglés de los periodistas. Ahora este proceso es muy rápido, así que el poeta tiene que estar continuamente creando nuevas imágenes y su sinceridad puede medirse por el número de ellas (75).
>
> Este nuevo verso se asemeja más a la escultura que a la música; gusta más a la vista que al oído (84).

Pero ¿quién puede medir alguna vez la sinceridad por el número de imágenes y por qué la poesía impresionista ha de parecerse a la escultura más que a la pintura?

Estas ideas pueden complementarse con aforismos incluidos en «Observaciones sobre lenguaje y estilo». En gran parte dice lo mismo que la «Lección». La poesía debe ser visual, «cada palabra tiene que ser una imagen *vista* y no un número que cuenta» (*FS,* 28). «La poesía no es ni más ni menos que un mosaico de palabras; de ahí la exactitud que se requiere para cada una» (87). Pero la poesía tiene que ser metafórica. «Nunca, nunca, nunca una simple afirmación. Eso no tiene efecto» (87). Por asombroso que parezca, la metáfora lleva a Hulme a recomendar la analogía, y la analogía a una insinuación de una metafísica romántica de simbolismo y cosas parecidas. «No basta con encontrar analogías. Es necesario encontrar las que añaden algo a cada una y dan una sensación de maravilla, una sensación de estar unidos en otro mundo místico» (88). Las «Observaciones» contienen afirmaciones muy al estilo del esteticismo de finales del siglo XIX. A la poesía «hay que despojarla completamente de realidad» (94, 99). «La poesía no es para los demás; es para el poeta»; «la expresión construye la personalidad»;

la poesía surge «en momentos de éxtasis», «con los sobresaltos —cf. amor—, las luchas, el baile» (99-100). «El literato comete deliberadamente hipocresía en la que encaja unos con otros sus propios momentos de éxtasis aislados», algunos de los cuales «producidos quizás por la bebida». El último tema es «Todas las teorías son juguetes» (100) y sería fácil concluir con esta observación. Todas las teorías eran juguetes para Hulme; pero es más caritativo y más exacto decir que Hulme era un joven que buscaba a tientas una visión del mundo, con un gusto definido por un arte para el que estaba tratando de encontrar defensa. A mí me parece una innegable contradicción entre su bergsonismo y su «clasicismo»; pero, como en Eliot, el clasicismo es tan sólo una superestructura ideológica: lo que le gusta es lo imaginista, lo «característico», lo «sincero», lo fantástico, y esto no es realmente compatible con el bergsonismo, cuya metafísica ha abrazado Hulme con tal convicción.

## EZRA POUND (1885-1972)

T. S. Eliot ha rendido un desorbitado homenaje a Pound, no solamente al poeta sino también al crítico. Cuando editó una colección de sus *Literary Essays* (1954), a la crítica literaria de Pound la calificó de «la más importante en su clase» (x), el «corpus del que menos se podía prescindir de todas las obras críticas de nuestro tiempo» (xiii), comparándola con los ensayos de Dryden, los prefacios de Wordsworth y la *Biographia Literaria,* y situándola entre las contribuciones importantes de los poetas a la crítica. La prudente referencia de Eliot a la «clase» demuestra que también conocía las limitaciones de la crítica de Pound. En algún otro lugar la define como «defensa de una determinada clase de poesía: es una afirmación de que la poesía que se escriba en un futuro inmediato, si va a ser buena poesía, tiene que observar ciertos métodos y seguir ciertas normas» (*Poetry,* 68 [1946], 328). Ha de ser vista en el marco de su tiempo, como consejo a los poetas (y yo añadiría, al pro-

pio Pound), como rechazo al inmediato pasado y llamamiento a una nueva tradición selectiva. El mismo Pound atribuía a la crítica solamente un modesto papel. En una ocasión distingue dos funciones:

> 1. Teóricamente trata de predecir la composición, de servir como predictor de ruta, aunque no hay, creo yo, ningún ejemplo registrado de predicción que *alguna vez* haya tenido la más insignificante utilidad salvo para los autores del momento...
> 2. Extirpación. La ordenación general y la eliminación de lo que se ha hecho realmente... El trabajo análogo al que realiza una buena comisión de selección de las obras que han de exponerse o la de un conservador de museo en una pinacoteca nacional o en un museo de biología (*LE,* 75).

En la práctica, sin embargo, Pound no pensaba que ese consejo a los poetas no fuera beneficioso; lo prodiga en sus primeros escritos y cartas a sus contemporáneos más jóvenes. Pero la mayor parte de sus obras críticas sirven al segundo propósito: a la elección, a la selección, a destacar lo que vale. «Yo soy, digamos, un 80 por ciento selección y un 20 por ciento palabrería». «Los críticos han de ser juzgados mucho más por sus selecciones que por sus parlamentos» (*PE,* 148) o, dicho de otra forma: «Una parte de mis garabatos en prosa son, en su mayoría, de '¡ahí va eso!' más la creencia de que la crítica debería comerse a sí misma y desaparecer» (*L,* 261). La pregunta del crítico es siempre: «Caballeros ¿son dignos de ser leídos estos versos?» o la respuesta a «una pregunta de un amigo que se acerca a una estantería preguntando: «¿Qué diablos leeré?» (*LE,* 240, 306). El juicio pretenderá ser personal. «A fin de cuentas el crítico solamente puede decir: «esto me gusta» o «esto me impresiona», o algo de este estilo. Cuando se nos ha mostrado a sí mismo, entonces podemos entenderlo» (56). Por eso, la única «crítica realmente mala es la crítica académica de aquellos que hacen la gran renuncia, quienes rehúsan decir lo que piensan, si en realidad piensan, y quienes citan opiniones ya admitidas; esos hombres son la chusma, su traición a la obra del pasado es tan

grande como la de los falsos artistas del presente. Si no les importa suficientemente la herencia para tener unas convicciones personales, entonces no tienen derecho a escribir» (56). Pound cumplía esta función crítica: constantemente dice, con los términos más tajantes y abruptos, lo que le gusta y lo que detesta.

A Pound le importa poco la historia de la crítica. Mientras Eliot reacciona principalmente contra los críticos que le precedieron —Arthur Symons, Walter Pater, John Addington Symonds y otros— Pound rechaza la poesía de su tiempo, a los georgianos y a los victorianos, precisamente por que él mismo había empezado a escribir al estilo de Browning y los pre-rafaelistas. Pound cree que

> el mal ocasionado por St. Beuve [*sic*] es considerable e incalculable. Ha permitido que cualquier parásito y cualquier mentecato se presente a sí mismo como crítico, y miles de ensayistas incapaces de entender la obra de un hombre o su genio han encontrado oportunidad en la discusión de catálogos de tonterías (*PE,* 3; cf. 87).

Pero esto es tan sólo una parodia de protesta contra los abusos de los enfoques biográficos. De entre todos los críticos parece que Pound solamente admira a Remy de Gourmont, que, evidentemente, le era muy querido a su manera de ver la vida. Lo califica de «confuciano, epicúreo y hombre que considera e impulsa ideas»; y habla de su «complicada sabiduría sensual» (*LE,* 340-41). Incluso piensa que «la importancia de Gourmont será al final quizás no menor que la de Voltaire» (*Fortnightly Review,* 104 [1915], 1164). Pero en todos los ensayos, tres, dedicados a Gourmont no vemos ningún intento de explicar o de comentar sus ideas sobre la crítica e incluso el más largo consiste simplemente en una serie de citas sin relación que culminan en una carta de Gourmont a Pound y que luego compara, en su estilo cortés, con una carta del editor de *Quarterly Review,* Lord Porthero, en la que renuncia a publicar a Pound porque se ha asociado con *Blast* (*LE,* 356-58). El agravio personal a Pound sobrepasa los límites de interés en este asunto.

Está claro que el cosmopolitanismo literario de Gourmont captó la simpatía de Pound. Él siempre dio gran importancia a la idea de la *Weltliteratur,* llegando incluso a lamentar «el crimen perpetrado en las escuelas americanas por los cursos sobre 'Literatura americana'. También se podrían dar cursos sobre 'Química americana' que hagan caso omiso de los descubrimientos extranjeros» (218), pasando por alto el problema de la nacionalidad y la diferencia entre avances científicos y expresión poética. T. S. Eliot dio en el clavo cuando dijo que «quizás, si Pound se hubiera quedado en su tierra, habría llegado a ser catedrático de Literatura Comparada» (*Poetry,* 68 [1946], 330). Pound había estudiado Filología Románica en la Universidad de Pennsylvania con H. A. Rennert, biógrafo de Lope de Vega, y Wickersham Crawford, especialista en la Edad de Oro española. Su indiscriminado desprecio de las «enseñanzas» americanas tiene un tinte de envidia. Pound, durante toda su vida, tiene todas las apariencias de profesor y catedrático frustrado. Adoptó una opinión internacional, al reclamar una «norma universal que no tenga en cuenta el tiempo ni el país: una norma de *Weltliteratur*» (*L,* 24 s.); o al describir la historia de la poesía inglesa como «una historia de brillantes robos a los franceses» (*Future,* 2 [1917], 10). Este internacionalismo refuerza la importancia que Pound da a la traducción y al papel de las traducciones dentro de la historia, a las que dedicó varios artículos en los que desenterraba traducciones isabelinas poco conocidas o antiguas traducciones de Homero, del latín (*LE,* 227-275). Causó asombro oír que la traducción de la *Eneida,* de Gavin Douglas, era «mejor que el original» (35) o que la de las *Metamorfosis* de Ovidio, de Golding, es, «posiblemente, el más bello libro escrito en nuestra lengua» (238 n.). Pound, a pesar de todo su amplio interés por los casi siempre remotos rincones de la historia de la poesía, presenta en su estudio un enfoque absolutamente independiente de la historia. Él piensa que la poesía es «siempre la misma, que los cambios son superficiales» (*Egoist,* 2 [1915], 11) y que «lo que necesitamos es una erudición literaria que ponga en una misma balanza a Teócrito

y a Yeats» (*SR,* 8), ya que «todas las épocas son contemporáneas» (8). Al final, Pound tiene que llegar a la conclusión de que

> el valor de la crítica, en proporción a lo que realmente se hace, es menos del uno por ciento. Las únicas formulaciones críticas que suben por encima de este nivel son las especificaciones hechas por artistas que luego las pusieron en práctica y realizaron demostraciones (*Pavannes and Divagations* [1918], 231).

Así pues, la teoría de la literatura —de la poética— desempeña solamente un papel secundario en el pensamiento de Pound. En su mayor parte constituye «especificación» para la práctica, advertencia elemental y a veces no exenta de vaguedad o muy general, que sirvió a su propósito en un determinado contexto, pero que no justifica aclamaciones como las de Christoph de Nagy, en el sentido de que «Pound habría sido un crítico excelente incluso si solamente hubiera escrito su poética conceptualizada» (*Ezra Pound's Poetics,* 19). Los primeros manifiestos, tales como «No hagáis», incluidos en *Poetry* (marzo, 1913) equivalen solamente a recomendar «tratamiento directo de un asunto», economía de palabras y «composición siguiendo la secuencia de la frase musical», que estaban muy bien como rechazo a la retórica victoriana y a la métrica regular, pero que hoy día parecen no otra cosa que perogrulladas. Es más interesante la definición de «imagen», ya que se aparta del significado admitido como de descripción visual. «Una «imagen» ofrece un complejo emocional e intelectual en una fracción mínima de tiempo» (*LE,* 4). El término «complejo», nos dice Pound, se emplea aquí con un significado técnico que es el empleado por los más modernos psicólogos, tales como Hart. El Doctor Bernard Hart, autor de *The Psycology of Insanity* (1912) definía «complejo» como sistena de «ideas emocionalmente armonizadas que operan en la mente sin ser observadas y que de modo casual se convierten en motivo para que vestigios de pensamiento vuelvan constantemente a un objeto o a un sentimiento». Sin embargo, queda sin aclarar cómo Pound o cualquier otro podía presentar este tipo de complejos en

un instante. Pound, por lo que yo sé, no aceptó esta pretenciosa formulación, que llama la atención, sin embargo, hacia el hecho de que el imaginismo no debe identificarse con una recomendación a la representación visual imaginada, aunque Pound, en muchos otros contextos, parece que quiere decir muy poco más que eso. El imaginismo cambió fácilmente a vorticismo con el término «vórtice» rompiendo con todo aquello que pudiera interpretarse como impresionismo visual. El vorticismo incluso ha sido descrito como «expresionismo al estilo inglés» [1]. Pero tanto la imagen como el vórtice siguen siendo enseñas, como así sugería a Pound el ideograma al leer *The Chinese Written Character as a Medium of Poetry,* de Ernest Fenollosa (1919, conocido el manuscrito por Pound desde 1913). Imagen, vórtice, ideograma, son simples esquemas que permiten a Pound defender la técnica de montaje, la «falange de detalles suficiente» (*Cantos,* 74), de la que los *Cantos* constituyen una amplia muestra. La literatura sobre Pound ha sabido ver, con solemnidad increíble, toda clase de implicaciones filosóficas en sus cambiantes afirmaciones. Walter L. Fischer ha planteado la lógica china de correlación [2]; William Fleming ha dicho que Pound es un cartesiano [3] y Christine Brooke-Rose ve afinidades con la fenomenología de Husserl [4], mientras que Hugh Kenner parece que considera a Pound un místico para quien la palabra es lo que importa [5]. Todo esto me parece innecesario. Pound, evidentemente, no es una mente filosófica ni teórica: nunca pretende poseer tales conocimientos. A su modo tajante puede decir que «la filosofía, desde Leibnitz (por lo menos desde Leibnitz), ha sido un débil remolque enganchado a la ciencia materialista y que atrae la atención de hombres de importancia terciaria» (*LE,* 76), hombres como Hume, Kant y Hegel. Pero también deja malparado a Aristóteles (nombre que Pound, a veces, en su pueril jocosidad, escribe Arry Stotl) al considerarlo como «maestro de los que separan, diseccionan y dividen. Competente precursor del fichero. Pero sin un significado sistemático» (*GK,* 343); y puede referirse a una «mierda como Bergson» en su despreciar la importancia de T. E. Hulme («This Hulme Business», *Town-*

*sman,* 2 [1939], 15). Se aparta menos del tema el ver a Pound como un estoico moderno. Él cita a los estoicos, dándoles su aprobación cuando dicen que «la realidad solamente existe en lo particular»; «los universales eran para ellos conceptos subjetivos formados por abstracción» (*GK,* 123). Pound, si es que hay que situarlo en una determinada postura filosófica, es un ingenuo realista, incluso un sensualista que, en su imaginismo, necesita combinar un interés por el mundo concreto y múltiple de los sentidos con una creencia en la necesidad de la emoción creativa del hombre. La poesía, dice, «es la afirmación de los abrumadores valores emocionales, todo lo demás son cosas de cocina, del arte» (*Little Review* [1918], 23). Pero cocina, arte, que al parecer quedan aquí malparados, desempeñan un gran papel en los trabajos críticos de Pound. Presta atención constante al metro, a las formas estróficas, y, como es sabido, se preocupa muchas veces de la invención técnica hasta el punto de que le deja el camino abierto a la tarea de separar la forma del contenido. Pero desde luego él recuerda, ocasionalmente, que «la emoción es la organizadora de la forma» (*New Age,* 16 [1915], 350) o que «una gran atención a que la calidad de la emoción se transmita contribuye a la creación de poesía» (*LE,* 285). Esto casi suena a Croce. Las palabras de Pound de que «la poesía es una especie de matemática de inspiración que nos presenta ecuaciones no de figuras abstractas, triángulos, esferas y cosas parecidas, sino ecuaciones de emociones humanas» (*SR,* 14) son consideradas por Mario Praz «el punto de partida de la teoría de Eliot del 'correlativo objetivo'» [6].

Pero, sorprendentemente, en la mayor parte de los casos, Pound predica una versión de realismo en el sentido de una exacta representación de la realidad. El arte, para Pound, es una ciencia, lo mismo que es una ciencia la química. «Las artes nos proporcionan un gran porcentaje de los datos, constantes e inatacables, referentes a la naturaleza del hombre, del hombre inmaterial, del hombre considerado como criatura que piensa y que siente» (*LE,* 42). El buen arte es el arte preciso. «El arte malo es el arte impreciso. Es el

arte que produce información falsa» o, análogamente, «las artes nos proporcionan nuestros datos psicológicos, del hombre en cuanto a su interior, como relación de su pensamiento a su emoción, etcétera. La piedra de toque de un arte es su precisión» (43, 48). Uno puede preguntarse cómo se puede establecer una relación como ésa, pero no se puede negar la comprensión del naturalismo científico en Pound. Pound cita varias veces, con muestras de aprobación, el prólogo a la novela *Germinie Lacerteux,* de los hermanos Goncourt (416 s.). Arte preciso significa para Pound también que el arte no puede ser inmoral. «El buen arte no puede ser inmoral. Entiendo por buen arte el que da un testimonio verdadero; quiero decir, arte que tiene el máximo de precisión» (44). A veces, Pound defiende un arte por el arte, postura que niega cualquier papel social inmediato del arte. «Ahora el arte no invita a nadie a que haga algo, a que piense algo, a que sea algo. Existe como existe un árbol» (46). Pero a veces abandona esta postura o la modifica reconociendo los amplios efectos lingüísticos y, finalmente, sociales de la literatura. «Tiene que ver con la claridad y el vigor de 'algún y todo' pensamiento y opinión. Tiene que ver con el mantenimiento de la auténtica limpieza de los instrumentos, la salud del auténtico hecho del pensamiento mismo» (21). Esto es consecuencia de la creencia de Pound en el *mot juste,* que él toma de Flaubert, de su insistencia constante en el habla viva y coloquial con ritmos próximos a los del lenguaje hablado, «con la vista vuelta hacia el objeto, austera, directa, libre de desviaciones emocionales» (12). Era una advertencia que Pound atribuía a Ford Madox Hueffer, pero muy bien podría haberla encontrado aplicable a sí mismo en su reacción contra la retórica de su tiempo.

Pound insiste en una clasificación de los tipos de poesía y a ella recurre con frecuencia: melopeya, «en la que las palabras están cargadas de propiedades musicales»; fanopeya, que es una «proyección de imágenes en la ilusión visual», y logopeya, «danza del intelecto entre las palabras» (*LE,* 25). Si se piensa que esto es una división rígida, la teoría estaría en contra de todo lo que sabemos

del poema como cosa viva. Pero las distinciones sólo aproximadamente se corresponden con los principales estratos de una obra de arte. La mayor parte del interés de Pound va dirigida al estrato sonoro, al ritmo, a la rima y a las pautas del sonido. Pound concibe el sonido de la poesía como íntimamente ligado a la música. «Los poetas que no se interesan por la música son, o se vuelven, malos poetas. Yo casi diría que los poetas nunca deberían estar demasiado tiempo sin contacto con los músicos. Los poetas que no quieren estudiar música están incompletos» (437). «La poesía —insiste Pound— tiene que ser interpretada como música, no como oratoria» (437). Pero mientras todo el interés de Pound por la poesía escrita para ser cantada, como la poesía provenzal o los cantos isabelinos, y su interés por la música fueron una constante a lo largo de su vida y estaban muy lejos de ser simplemente teóricos (él mismo componía), no parece sin embargo que él haya captado adecuadamente la auténtica relación entre poesía y música, ni que haya comprendido técnicamente la métrica moderna. El hecho de que, en cuanto a la métrica italiana, confiara en un antiguo libro de texto escolar que encontró en un hotel de Sicilia lo explica todo. Pound tiene su rara faceta de aficionado, en cuanto a sus conocimientos del oficio, que, naturalmente, complementa con su buen oído.

Fanopeya es otro de los nombres de las imágenes. Significa precisión en su presentación y no una simple descripción (*LE,* 6 s.). Probablemente incluiría la metáfora, que Pound distingue claramente del símbolo, ya que no le gustaba el simbolismo, tendencia que le parece mística y dada a la sugerencia, a la «técnica sensiblera», a la vaguedad más que a la deseada precisión [7].

La última, la logopeya, es de la que menos trata de un modo directo. Pero Pound siempre exagera el papel del intelecto en el arte. En la amena crítica de la conferencia de A. E. Housman sobre «El nombre y naturaleza de la poesía», que escribió con el título de *Mr. Housman at Little Bethel,* Pound exclama: «¡Recompensa para un auténtico caso en que el intelecto ha logrado que un indivi-

duo deje de escribir poesía! También se podría pedir que las vías del tren detuvieran la locomotora» (*LE,* 71). Laforgue es el único ejemplo de logopeya que, en poesía, puede pensar Pound. Tiene que significar algo más que la mera danza del intelecto: parece significar algo como la modificación contextual que Cleanth Brooks llama «ironía», «que emplea palabras no sólo en su significado directo sino que, de modo especial, considera las costumbres de uso, el contexto que se *espera* encontrar con la palabra, sus normales concomitantes, sus conocidas acepciones y la broma irónica» (25). Pound encuentra en la poesía un cuarto elemento, la «arquitectónica» o «forma del conjunto» (26), pero desde luego no lo encuentra indispensable ni fundamental. «La forma mayor —admite— no es un componente no literario. Pero no nos puede perjudicar detenernos, por una hora o así, y considerar el número de obras muy importantes de la literatura universal en las que la forma, la forma mayor, es notable por su ausencia» (394). Cita la *Ilíada, Prometeo encadenado,* de Esquilo, a Rabelais, a Lope de Vega y *Bouvard et Pécuchet,* de Flaubert. «El componente de estas grandes obras, y componente indispensable, es la textura» (395), no la estructura. No es exagerado sugerir que esto sirve como defensa de la forma libre del conjunto de los *Cantos.*

Esto parece ser todo lo que se puede encontrar en las obras de Pound y que pueda llamarse, con imaginación, teoría poética o literaria. Parece bastante escaso, pero era suficiente para que Pound justificara un gusto muy dogmático que no puede discutirse, ya que Pound carece de habilidad analítica y vocabulario crítico. Sus ensayos son en gran parte antologías de pasajes conectados con declaraciones apodícticas y juicios de valor que dividen toda la historia de la poesía en buenos y malos poemas según criterios que o son muy elementales (sencillez frente a retórica, claridad frente a nebulosidad) o no los explica o, posiblemente, son inexplicables. Un breve examen de sus opiniones puede demostrarlo.

Todos los ensayos de Pound y sus pequeñas obras pedagógicas —*Cómo leer* (1931) y *ABC de la lectura* (1934)— cumplen una fun-

ción: «Toda crítica» —cita Pound no sé de quién— «es un intento de definir lo clásico» (*LE,* 214). Ciertamente la de Pound sí que, al menos, menciona a los clásicos, los cataloga por sus méritos, los incluye o los excluye. Entre los griegos, Pound solamente se ocupa de Homero y de Safo; entre los romanos, de Catulo, Ovidio y Propercio. «Pongo de patitas en la calle a Píndaro y a Virgilio sin el más mínimo remordimiento» (28). A Píndaro lo llama «el charlatán de mayor categoría de todos los tiempos» (*L,* 87) y a Virgilio lo califica como «de segunda categoría, versión tennysonianizada de Homero» (87). Tenemos que reírnos de que a Eneas lo llame «tipo que habría contribuido al *New Statesman*» (*LE,* 215) y de la anécdota referente a un marinero que creía que Eneas era un cura y no un héroe (*ABC,* 44).

De la Edad Media, Pound admira el *Seafarer* anglosajón, «apto para su comparación con Homero» (*LE,* 64), que él tradujo o, más bien, parafraseó. Le gusta el *Beowulf,* el *Cid,* al que prefiere antes que la *Chanson de Roland* (*SR,* 66), las sagas de Islandia y admira la poesía provenzal y lo que se deriva de ella. Cavalcanti ocupó a Pound durante muchos años: le dedicó traducciones, comentarios y, finalmente, una edición de su favorito, aunque, a juzgar por las opiniones de especialistas italianos y extranjeros, los esfuerzos de Pound aportan poco a la erudición avanzada. Dante, naturalmente, es objeto de la gran admiración de Pound; y conoce algo de los *Minnesänger*: Heinrich von Morungen y Walther von der Vogelweide. Villon, a quien dedicó un capítulo encantador en su *Spirit of Romance,* lo atrae muy directamente. Es «el más arduo, el más auténtico, el más absoluto poeta de Francia» (*ABC,* 104). Así, la selección que hace de la Edad Media parece amplia y, en su conjunto, sensata. Únicamente desprecia a Petrarca que está «a muchas millas por detrás de Ventadorn y Arnault Daniel. Excelente autor para un estudiante de leyes italiano que busque mejorar su 'pronunciación'» (*SR,* 166 n.). A Chaucer lo elogia sólo de modo superficial, como «enriquecimiento, podría decirse, una versión más cremosa de la 'cuestión de Francia'» (*LE,* 28) en los primeros escri-

tos, pero en *ABC of Reading,* el elogio se convierte en himno de alabanza. Lo compara con Shakespeare poniéndolo exageradamente por encima de él: «Chaucer tenía un conocimiento mucho más profundo de la vida que Shakespeare. Entiende la conquista intelectual de Europa... de un modo como probablemente no lo hizo Will Shakespeare» (*ABC,* 99, 101). Pound nos dice que «la cultura de Chaucer era más amplia que la de Dante; Petrarca es inmensamente inferior a ambos». «No se estaría descaminado si se decidiera a considerar a Chaucer como el padre de las *litterae humaniores* para Europa» (103).

Pound piensa de modo muy ambiguo respecto al Renacimiento y particularmente de la literatura isabelina. «Desde Lamb y los críticos contemporáneos suyos todo se ha basado, y absurdamente basado, en los isabelinos, que son un *pastiche.* No son 'ni muy intensos ni muy competentes' (dejo a Shakespeare fuera de discusión)» (*LE,* 216), añade prudentemente, aunque lamenta que «la opinión inglesa ha sido embaucada durante años por un amor a la escena, el esplendor del teatro, el amor a la retórica rimbombante» (*ABC,* 99), al preferir a Shakespeare en vez de a Chaucer. El argumento dice así:

> Después de Villon, encontramos esta *fioritura,* que había comenzado antes de su tiempo, y durante siglos encontramos muy pocas cosas más. Incluso en Marlowe y en Shakespeare hay un lenguaje de bordados, ese discurso sobre el tema, más que exposición. Dudo si alguien adquirió alguna vez buen gusto estudiando a los 'isabelinos' (*LE,* 29).

Pero a Pound le interesaron mucho los traductores isabelinos y parece haber cambiado de opinión con respecto a Donne. En *How to Read,* donde clasifica a los autores en inventores, maestros, adulteradores y «hombres que hacen un trabajo más o menos bueno al estilo más o menos bueno de la época», a Donne lo incluye entre los de este último grupo (23), pero en el *ABC de la Lectura* dice de él que es «el único poeta metafísico inglés que sobresale por

encima de los demás» (*ABC,* 140) y reedita y elogia *The Ecstasy* como «platonismo auténtico». El final, sin embargo, parece haberlo interpretado de manera totalmente equivocada cuando confunde «cuerpos» con «átomos» (140).

La pesadilla de Pound, su *diable noir,* es Milton. Lo principal de su acusación es que «Milton se arma un lío al tratar de escribir inglés como si fuera latín» (*LE,* 40) o, en palabras más duras:

> trató de convertir el inglés en latín; emplear una lengua no flexiva como si fuera flexiva, sin tener en cuenta el genio de la lengua inglesa, distorsionando su forma fibrosa, haciendo traducciones de escolar de frases latinas: 'A él quien desobecede, a mí desobedece'... Dejo a un lado todo mi disgusto con lo que dice; con su fanatismo estúpido, su hebraísmo bestial, la ordinariez de su mentalidad; estoy hablando de cuestión técnica... Milton es el más desagradable de los poetas ingleses... Su popularidad se ha debido en muy gran parte a su fanatismo... Su verdadero puesto está más cerca de Drummond de Hawthornden que de 'Shakespeare y Dante', lugar al que la estupidez de nuestros predecesores trató de encumbrarlo (238).

La comparación con Dante es absurda.

> Milton no se parece en nada a Dante: juzgando superficialmente se podría decir que los dos escriben largos poemas que mencionan a Dios y a los ángeles, pero sus dioses y sus ángeles son tan diferentes como sus estilos y capacidades. El dios de Dante es divinidad inefable; el dios de Milton es un anciano quisquilloso con un '*hobby*'. Dante es metafísico en lo que Milton es simplemente sectario (*SR,* 155-56).

Macaulay comparaba —sin duda injustamente— el Satanás frío y monstruoso del *Inferno* de Dante con el titánico paciente de Milton, en evidente detrimento de Dante.

El otro pecado en la cuenta de Milton es su recurrir a la «música de la naturaleza» de Shakespeare, por lo que llama a Milton «el Milton desgastado que pasó a esa babeante imbecilidad de las

músicas naturales tan queridas por la epiglotis wordsworthiana» (*LE,* 72), estilo que le merece a Milton, en otro lugar, la acusación de «estupidez y torpeza enorme y total» (*ABC,* 103). Habla de la «triste juventud de Laurence Binyon, envenenada en la cuna por el abominable bizcocho para perros que es la retórica de Milton» (*LE,* 201) o, en una nueva variante, nos cuenta que

> Milton es la peor clase de veneno. Es un decadente de cuerpo entero en el peor sentido de la palabra... Es rimbombante, acaso de una categoría muy superior, pero es el peor alimento posible para un poeta en desarrollo, salvo, posiblemente, para Francis Thompson y Tasso (216 s.).

La diferencia entre la crítica de Eliot y la de Pound difícilmente podría ilustrarse mejor que por estas citas. Parecen estar de acuerdo de modo esencial acerca del peligro de la influencia de Milton; sin tener en cuenta la crudeza del vocabulario deliberadamente ofensivo de Pound, Eliot discute el caso; Pound simplemente afirma.

Pound, a diferencia de Eliot, no soporta a Dryden. Protesta de que nunca «dijo a nadie que leyera a Dryden», que no desea a «Johnnie Dryden desenterrado de nuevo. Los esfuerzos de Mr. Eliot han servido tan sólo para afianzar mi resolución de nunca, nunca más, hablar de John Dryden, ni de sus obras ni de ningún comentario sobre ellas». Pero en ninguna parte da razones excepto para hablar de la «notable aridez», la «verborrea y los lugares comunes» de este «estúpido», a menos que pensemos que una alusión a la primera sílaba de su nombre sea un argumento (*LE,* 70; cf. *PE,* 139). Dice pocas cosas de Pope, aunque al citar algunos versos de *Essay on Criticism,* se lamenta Pound del «contenido abstracto y el metro fácil». «La textura de los versos parece textura de prosa en cuanto se suprime el deslumbramiento de la rima» (*ABC,* 166). Dedica unos ligeros elogios a la traducción de Homero: «Tiene al menos el mérito de traducir Homero a *algo*» (*LE,* 250), aunque, en una carta, Pound habla de la «aburrida unidad de superficie de Pope» (*L,* 274). Pound se acerca muchísimo a la verdadera defi-

nición de la postura de Pope cuando dice que es «en realidad el estilo satírico isabelino, más o menos tomado de Horacio y un poco mejorado o, al menos, regularizado» (*LE,* 287). El otro poeta inglés del siglo XVIII a quien Pound aprecia es Crabbe, a quien alaba por su «realismo y su lenguaje oral» (276; *L,* 115). Elogia la obra del Dr. Johnson, *La vanidad de los deseos humanos,* como «apogeo y punto culminante de esa moda, pero luego la censura por ser «generalmente efectista». Tanto *Londres* como *La vanidad de los deseos humanos* son obras fáciles y realmente nada pensadas» (*GK,* 179-81). En general, Pound piensa que «toda la literatura del siglo XVIII era, en un estilo muy superior y competente, un cliché», una forma de «gongorismo intelectual», entendiendo por gongorismo «excesiva atención a detalles de gran colorido» (180).

A Pound no le agradan los románticos; Wordsworth recibe un mesurado elogio; muy poundiano elogio, ciertamente.

> El culto a lo inocuo ha desembocado en adoración por Wordsworth. Era una anciana oveja boba con genio, un genio indudable, para el imaginismo, para la representación del detalle natural, un pato salvaje que se baña en un agujero en el hielo, etc., y este talento, o el fruto de este talento, lo entierra en un desierto de gemidos (*LE,* 277; cf. *L,* 90).

Pound ponía reparos a la defensa que hacía Wordsworth del lenguaje común. «Se ocupaba tanto de las palabras corrientes que nunca encontró tiempo para pensar en *le mot juste*» (*LE,* 373).

Se podría esperar que Pound fuera más comprensivo con Byron. Lo empareja con Musset como romántico y escritor descuidado en el mismo grado de relativa bondad y maldad. «Byron es algo más instantáneo, un buen satírico y un escritor libre», pero su técnica es «pésima» (*L,* 134).

Pound parece haber cambiado de opinión acerca de Shelley. En el primer *Spirit of Romance* (1910) no le parecía insensato compararlo con Dante. «En cierto modo es un débil eco del Paraíso... Shelley se asemeja lejanamente a Dante y en un cierto efecto de

luz clara que los dos producían» (*SR,* 155 s.); pero después calificaba «La planta sensible» como «uno de los poemas peores que se han escrito nunca, al menos uno de los peores atribuibles a un autor reconocido. Se mueve al mismo son que *a little peach in the orchard grew.* Sin embargo, Shelley se recuperó y escribió el quinto acto de *The Cenci*» (*LE,* 51; cf. 305).

No hay casi nada acerca de los otros románticos: A Blake lo llama, en una ocasión, «chiflado William» (*LE,* 72) y de Keats dice que muy probablemente «ha hecho el último refrito beneficioso del isabelismo» (216). Pound se refiere seguramente al verso de *Lamia* «¿No escapan todos los encantos al simple toque de la fría filosofía?» cuando alaba a Keats por ver que la poesía «no necesita ser el mulo de carga de la filosofía» (292).

Entre los poetas de principios del siglo XIX, Pound admira a Landor más que a ninguno. Lo elogia por una «dureza que no es de 'rigurosa' necesidad», aunque piensa que Landor es «extremadamente desigual de un poema a otro» (*LE,* 286). El *ABC of Reading* contiene toda una pequeña antología de los versos más cortos de Landor, pero es imposible descubrir por qué Pound hablaría de una «cultura completa» de Landor (*LE,* 89) o por qué iría tan lejos como para decir que «una colección de las obras de Landor haría más por civilizar a un hombre que cualquier educación universitaria de las que ahora se ofrecen» (*LE,* 344).

A Pound se le ha considerado generalmente poco amistoso con los poetas victorianos; pero esto no es del todo cierto. Las referencias a Tennyson son sarcásticas en el tono, pero explican bastante la influencia restrictiva de la respetabilidad victoriana.

> Cuando Tennyson comenzó a escribir para los ignorantes oídos de Viccy, cesó inmediatamente de ser el 'Tennyson tan confuso que había intentado atravesar la chimenea', el Tennyson de inconfundible acento del Norte, el anciano con los peores modales de toda Inglaterra (excepto los de Carlyle), el Tennyson al que los esfuerzos de la familia y de sus editores conjuntamente hicieron que siguiera siendo respetable (*LE,* 276).

Pound repite que Tennyson, «el buey del norte en persona, podría muy bien desprenderse de sus deplorables modales refugiándose en una *pâtisserie* verbal» (290). Es extraño que procedan de Pound normas sobre los buenos modales.

El poeta que más atraía a Pound era, evidentemente, Browning. En una carta, en francés, a René Taupin, de pronto pasa al alemán: *Und überhaupt stamm ich aus Browning. Pourquoi nier son père?* (*L,* 218). A Browning lo llama «el más sano de todos los victorianos», el mejor de los victorianos (*LE,* 276, 277). Browning «no tiene paralelo francés ni europeo. Indudablemente, tiene serias limitaciones, pero *The Ring and the Book* es un experimento importante. Es mejor poeta que Landor, que quizá era el único hombre de letras completo y serio nacido en estas islas» (33). Pound recomienda *Sordello,* toma citas de él y ridiculiza a los «imbéciles victorianos que dicen que el poema es obscuro» (*ABC,* 191). «Los poemas más interesantes del inglés victoriano están en *Men and Women,* de Browning, o, si esta afirmación es demasiado absoluta, permítaseme sostener que la forma de estos poemas es la forma más vital de ese período de la literatura inglesa» (*LE,* 419). Evidentemente, el mismo Pound aprendía del monólogo dramático.

Sorprende más el que Pound se muestre blando con Swinburne. Trata de rescatarlo del ultrarrespetable retrato que le hizo Gosse en *Life.* Deberíamos estar agradecidos a «cualquiera que conservase vivo algún espíritu de paganismo o de rebeldía en una era de *papier mâché*». «Swinburne poseía la facultad del ritmo en la composición; y quizás era esto lo principal de su genio» (*LE,* 293). Pero Pound dice, más o menos como Eliot, que Swinburne «no tomó en cuenta el valor de las palabras como tales palabras y estuvo más atento a su valor como sonido». «Hay una falta de inteligencia en su obra» (292). Pero esto parece desmentirlo la conclusión de Pound:

> Debajo de todos sus escritos hay una pasión enorme por la libertad... La pasión, no sólo por la libertad política, sino también por la libertad personal, es la base firme de toda la obra de Swinburne.

> El sentido de la tragedia y la crueldad irracional de los dioses pende sobre ella. No cayó en la solución fácil de su universo. Sus creencias nunca lo abandonaron. No; ni siquiera en Putney (294).

Pound hace unos ambiguos elogios a las traducciones que Swinburne hizo de Villon. «El Villon de Swinburne no es exactamente Villon, pero es quizá el mejor Swinburne que tenemos» (36).

A Rossetti lo aprecia principalmente por sus traducciones. «Las traducciones de Rossetti son quizás mejores que el mismo Rossetti y su *Vita Nuova* y los primitivos poetas italianos nos llevan a los originales, a los que él ha mejorado en ciertos momentos» (*LE,* 36; cf. 193). Pound reconoce, más bien con tristeza, la influencia de Rossetti en sus propias traducciones. «Mis primeras versiones de Guido (Cavalcanti) están impreganadas de Dante Gabriel y Algernon» (194).

Pound no hace comentarios extensos sobre ningún poeta americano del siglo XIX, excepto Whitman. Cabría esperar que el Pound de la primera época, empapado de prerrafaelistas y trovadores, hubiera ignorado o repudiado a Whitman, pero, en realidad se sintió profundamente afín a él, aunque reconocía su «crudeza, que es un grande y excesivo hedor», y a él lo calificaba de «repugnante». «Es una píldora repugnante, pero lleva a cabo su misión». Whitman, dice Pound, es lo que Dante es para Italia, «el primer gran hombre que escribe en la lengua del pueblo». «Le rindo homenaje porque predijo mi destino, mientras yo sólo lo reconocía como antepasado del que debía sentirme orgulloso» (*Selected Prose,* 145-46). Esto se escribió en 1909, cuando Pound apenas estaba iniciando su escalada a la fama. Esta apreciación la repite unos cuantos años después en unas reflexiones generales sobre América («Patria Mía», publicadas en la *New Age* de Orage, 1913). Whitman es la «clave americana», «una cierta generosidad; una cierta indiferencia o vaguedad, si se quiere; un odio a lo sórdido, una capacidad para olvidar la parte en beneficio del todo, un deseo de amplitud, un consentir o quedar al descubierto.

Camarada, esto no es ningún libro;
Quien lo toca, toca a un hombre.»
(*Selected Prose,* 123)

Pero es solamente en el *Canto* 82 en el que Pound le rinde de nuevo tributo citando «¡Oh, garganta! ¡Oh, palpitante corazón!», de «El eterno mecer de la cuna», en una fiesta conmemorativa de *Gea Terra.*

En su conjunto, Pound tiene gustos mucho más novecentistas, incluso *fin de siècle,* de lo que pudiera parecer. Por ejemplo, se muestra sumamente amistoso cuando habla de Lionel Johnson. Reconoce que no puede demostrar que está de acuerdo con nuestra «actual doctrina y ambiciones. Su lenguaje es un dialecto pedante, o, mejor dicho, no es un dialecto, es un habla de curia, y nuestra aspiración es un habla natural, un lenguaje hablado». Pero Pound admira su puro imaginismo y dice que sus versos son «pequeños trozos de marfil firmemente combinados y diseñados» (*LE,* 362 s.). Elogia el efecto de su nitidez y dureza y piensa que incluso podría haber ocupado un puesto en la *Weltliteratur,* si Gautier no hubiera escrito antes que él (368).

Pound ve el inicio del nuevo movimiento, «la tradición de la prosa en el verso», en Ford Madox Hueffer. Lo encuentra revolucionario a causa de su insistencia en la claridad y en la precisión. De uno de sus poemas, «En los cielos», dice, en 1914, que es «el mejor poema escrito todavía a la moda del siglo XVIII» (*LE,* 373). La cita de Pound no me suena mejor que cualquier otra de Coppée. Hueffer tiene que haber impresionado a Pound por su personalidad: la colección de artículos, más bien flojos, de *The Critical Path* (1911), hace poco más que exponer la consabida demanda de «lo que tanto necesitamos hoy es una imagen de la vida que estamos viviendo» (*P,* 33).

Las relaciones con Yeats fueron también de carácter personal. Durante algún tiempo sirvió a Yeats como secretario y Yeats solicitaba su consejo incluso para determinadas palabras de sus poemas [8].

Pound elogiaba al Yeats de sus últimos años, empezando por *Responsibilities* (1914), para hacerse luego más severo buscando una mayor dureza de líneas (*LE,* 379); pero muy anteriormente consideraba a Yeats como «una especie de gran figura confusa asociada al pasado» (*L,* 121), históricamente importante como enlace entre el imaginismo y el simbolismo (*L,* 218). Pero parece que ofrece alguna duda el que Pound haya ejercido una influencia más profunda en Yeats [9].

El mérito más duradero de Pound puede ser el ánimo que dio a sus contemporáneos más jóvenes. Fue uno de los primeros que comentó favorablemente las primeras colecciones de Robert Frost (*LE,* 382 s.), dio la bienvenida, con impetuoso entusiasmo, a William Carlos Williams, viejo amigo de los días de Filadelfia (*LE,* 389-98), y todos conocemos la ayuda que Pound prestó a T. S. Eliot en los recortes a *The Waste Land.* Eliot escribió antes de que fuera descubierto el manuscrito original: «Desearía que se conservara lo tachado como prueba irrefutable del genio crítico de Pound» (*Poetry* 68 [1946], 330). Pound hizo varios comentarios extensos sobre obras de Eliot: uno sobre *Prufrock,* aparecido en *Egoist* en 1917 (*LE,* 418-22), y otro menos amistoso sobre la crítica, con el título de «El sólido mérito de Mr. Eliot», en *Polite Essays* (1937). Más tarde Pound se fue distanciando cada vez más de Eliot; le disgustaba su cautela, «el método de la declaración abstracta cada vez más cautelosa» («Criterionism», *Hound and Horn,* 4 [1930], 114) y tampoco le agradaba su religión. Pero vino desde Italia a su entierro.

Las opiniones de Pound acerca de poetas no ingleses son mucho más desiguales y selectivas. Para él no existe la poesía francesa entre Villon y Gautier. Gautier es su gran admiración: «consiguió dureza» en *Emaux et camées,* y «dureza», para Pound, es «casi siempre virtud» (*LE,* 285). Después de Gautier viene Tristan Corbière, que a Pound le parece el más grande poeta de la época, «tenaz, quizá el poeta más original desde Villon y muy a la manera de Villon» (282); Rimbaud, «genio vivo e indudable», y Laforgue, «el

más sofisticado de todos los poetas franceses» (281), «artista incomparable» (282). «Laforgue trasmite sus intenciones mediante el comentario, Corbière, mediante la exclamación, como si la fatalidad le retorciera y arrancara las palabras; Rimbaud, junto a la violencia de sus sentimientos, presenta un color espeso, suave, firme, plano» (*Instigations* [1920]). Sorprende su silencio acerca de Mallarmé e incluso de Baudelaire, como también es sorprendente el entusiasmo falto de sentido crítico por poetas franceses contemporáneos, casi olvidados ahora, como Max Elkamp, Albert Mockel, André Spire y Arcos. El elogio tributado a Francis Jammes fue desmesurado, hasta que Pound decidió que «se había vuelto *gaga* por el catolicismo» [10].

No voy a insistir mucho en contra de Pound como crítico, citando sus opiniones acerca de la literatura alemana. No le gustaba nada, desde los *Minnesänger* hasta Heine. «Después de Villon, pienso, se puede dar un salto hasta Heine y prescindir de todo lo demás» (*L,* 88). Pound tradujo en sus comienzos unos pocos de los poemas de Heine (véase Demetz, *German Studies*) y alabó su «paleta absolutamente clara» (*LE,* 216). Goethe seguía siendo un extraño. «Su lírica es tan delicada, tan inaccesible —quiero decir, tan buena como la de Heine o la de Von der Vogelweide— pero, aparte de su lírica, nunca bajó de su trono. Estamos cansados de hombres encumbrados en sus tronos» (217). El silencio con respecto a otros poetas tiene que atribuirse a los limitados conocimientos que Pound tenía de la lengua y a un creciente desacuerdo con la política y la erudición alemanas (aunque Pound sentía una enorme admiración por Frobenius).

¿Qué diremos del menosprecio que demuestra Pound hacia los «Rooshuns»? «Muy bien; dejemos que un hombre los juzgue después que se haya encontrado con Charles Bovary; los interpretará con mayor equilibrio» (*LE,* 40). Quizás el menosprecio de Pound no fue totalmente generalizado. En el ensayo sobre Remy de Gourmont, Pound le encuentra un paralelo en *Nido de hidalgos,* de Turgenev, lo que demuestra un gran conocimiento de esta novela y

su admiración por ella, leída en su traducción al francés (*Selected Prose,* 414).

A Pound le interesó menos la prosa que la poesía y lo que dice acerca de los principales novelistas apenas merece anotarlo. Balzac no le preocupa. Recomienda a Stendhal y elogia a Flaubert, *Madame Bovary* y *Tres cuentos,* especialmente *Un corazón sencillo,* que contiene «todo lo que sabe cualquiera acerca de lo que es escribir» (*L,* 89). Pero a Pound no le gusta *Salambô* y dice de ella que es «insulsa y tediosa» (*L,* 89), «una vieja charada vestida de fantasía» (*ABC,* 74). Hay sin embargo dos novelistas sobre los que Pound escribió más extensamente que sobre ningún otro autor: Henry James y James Joyce. El amplio trabajo sobre James es el más comprensivo y detallado ensayo que jamás escribió Pound. Incluso hace breves comentarios sobre las características descriptivas diciendo, por ejemplo, que «su principal emotividad reside en ser sensible al ambiente y a los matices del carácter de la persona» (*LE,* 306). Alaba el sentido que tiene James de las diferencias entre las distintas culturas (298) y lo admira por su odio a la tiranía y por su amor a la libertad del hombre y de la persona (296). Gran parte del ensayo consiste en una clasificación de las novelas y los cuentos, de lo que resulta evidente que Pound se interesa más por el James del principio de su época intermedia, por *Washington Square, Portrait of a Lady* y, aunque parezca raro, por *The Sacred Fount.* A Pound no le gusta el James de los últimos tiempos, que no debería haberse «preocupado tan excesivamente, haberse lamentado tanto y haber dicho tantas tonterías acerca de pequeñeces mundanas» (311). Pound toma también muy a mal «Los jirones de Back Bay y Buffalo (¿se confunde con Albany?) y el punto de vista que adopta, al modo de asamblea semanal de cuáqueros» —«enorme error»— por ejemplo en el ensayo sobre Baudelaire (307). Algunos de los juicios de Pound sobre distintas obras son puras excentricidades: ¿por qué tenía que decir que la obscenidad de *The Turn of the Screw* ha dado a la obra una importancia indebida o considerar inferior *The Aspern Papers* o saldar todo el caso de James diciendo que «uno

se pregunta si algunos fragmentos de Kipling, por la mera fuerza de su contenido, de la historia que cuentan, no sobrevivirán a la mayoría de las telarañas de James» (324)? Pound tiene un verdadero interés personal en el problema de James como americano expatriado en Europa. Recomienda *The American Scene,* libro que «no debe dejar de leer ningún americano serio», y se siente fascinado por las memorias, *The Middle Years,* en las que James describe su llegada a Inglaterra. «Sólo un americano que haya venido al extranjero podrá extraer todo el jugo a los escritos de Henry James» (332).

Pound no descubrió a Joyce, pero lo animó y lo ayudó más que a ningún otro. Antes de encontrarse con él en Sirmione, en el Lago Garda en 1920, Pound ya había escrito sobre *Dubliners,* sobre *Exiles* y sobre *Portrait of the Artist as a Young Man* en términos muy elogiosos. La crítica de *Dubliners* (1914) ensalza su «falta de sensiblería», la «clara y severa prosa» y su carencia de rasgos irlandeses.

> Sorprende que Mr. Joyce sea irlandés. Uno ya está cansado de la imaginación (o fantasía, como creo que la llaman ahora) irlandesa o 'celta' aleteando por todas partes. Mr. Joyce no aletea: define (*LE,* 399 s.).
>
> Escribe como un contemporáneo de los autores del continente... No abre surcos en el inframundo del horror. No nos ofrece una subjetividad macabra. Es un clásico en lo de ocuparse de cosas normales y de gente normal (461).

De modo similar, en un artículo titulado *La no existencia de Irlanda* afirma que Joyce

> escribe sin ningún indicio de morbosidad. Lo sórdido está ahí, pero él no lo busca. Tiene el sentido de la belleza abundante... Podemos estar agradecidos por la clara y brillante exposición, por la huida de la blandura y sentimentalismo del movimiento neo-simbolista y de la escuela de mayor sabor de los neo-realistas (*New Age,* 16 [1915], 452; reed. en *P/J,* 32 ss.).

El elogio a *Portrait of the Artist* es casi idéntico; la novela es lo más cercano a la prosa de Flaubert, «sólida, clara, sin desperdicio de palabras, sin envolturas de frases inútiles, sin añadidos de páginas de simple paja» (*P/J,* 88 s.). Pero ahora ve Pound más claramente la capacidad de Joyce,

> el alcance de su imaginación, desde las cortezas de pan frito y las pepitas de higo en los dientes de Cranley hasta la casual discusión de Santo Tomás (*LE,* 411).
>
> En casi cada una de las páginas de Joyce se puede encontrar exactamente esa rápida alternancia de belleza subjetiva y pobreza, suciedad y sordidez externas (412).

Respecto a *Ulysses,* que Pound recomendó y defendió sin descanso contra acusaciones de obscenidad y contra intentos de prohibición, la crítica se hace más concreta en sus alabanzas. Se opone a la idea de que Joyce sólo puede escribir de sí mismo. «Joyce ha creado su segundo personaje (Bloom); ha pasado a la creación de la figura complementaria» (416). A Molly la define como «símbolo de la tierra, una zorra basta, no una prostituta, una adúltera... Ella dice finalmente que su cuerpo es una flor; su última palabra es afirmativa» (407). En un artículo en francés, *James Joyce et Pécuchet,* da mucha importancia al paralelismo con el *sottissier* de Flaubert y trata de demostrar que la novela tiene la forma de una sonata: tema, contratema, «recontre», desarrollo y final (original en *Mercure de France* [1922]; reed. en *P/J,* 200-11). Pero incluso en la crítica más elogiosa, Pound expresa algunas reservas acerca del paralelismo con la *Odisea.* «Estas correspondencias son principalmente su propio asunto, un andamiaje, un medio para la construcción, justificado por el resultado y sólo justificable por él. El resultado es un triunfo de la forma en un cierto equilibrio, un esquema principal con continuos entretejidos y arabescos» (*LE,* 406). La reserva moderada pasa a ser, con el tiempo, y por razones que todavía parecen obscuras, un violento rechazo: «Me importa un comino», escribía Pound, en 1931, en la *New Review,*

> la metafísica y las correspondencias y los paralelismos alegóricos, analógicos y escatológicos de su obra... Respeto la integridad de Mr. Joyce como autor en cuanto que no ha tomado el camino fácil. Nunca sentí ningún respeto por su sentido común o por su inteligencia. Me refiero a la inteligencia común, aparte de sus dotes como escritor (*P/J,* 239).

A Pound le disgustó sobremanera *Finnigans Wake* por sus «florituras».

> No veo que la última obra de Mr. Joyce pueda interesar más que a unos pocos especialistas (251).
>
> Joyce se ha quedado dentro del bosquecillo de su pensamiento. Está mascullando ideas para él solo, ha escuchado su voz en el gramófono y ha recordado el sonido, el sonido, el susurro, el murmullo. Ha vivido tres decenios desde que empezó a escribir; de los dos últimos casi no ha aprendido nada (256).

Luego, en una carta, dice: «He terminado con esta diarrea de conocimientos» (257). En una charla radiofónica desde Roma, después de la muerte de Joyce, el elogio del *Ulysses,* «mina de rica comedia», es grande otra vez, pero ahora ya son ensalzados como sus dignos sucesores la novela de Cummings, *Eimi,* y la de Wyndham Lewis, *Apes of God* (267). Lewis fue compañero de armas de Pound en el vorticismo y Pound elogió *Tarr* como la novela inglesa «más vigorosa y volcánica de nuestro tiempo; su autor es el único escritor inglés que puede compararse con Dostoievski» (*LE,* 424). Posiblemente no se puede tomar en sentido literal el menosprecio de los rusos por parte de Pound: con esta comparación trata de elogiar.

Esta última cita y muchas otras anteriores plantean de nuevo la pregunta de hasta qué punto pueden tomarse en serio las declaraciones de Pound. Muchas de ellas, ciertamente, no lo pueden ser. Pound necesita constantemente sobresaltar, exagerar, desorbitar de forma totalmente deliberada, como si no le preocupara considerarse a sí mismo como algo parecido a un pregonero delante de su espectáculo. Disculpa casi todos los medios de llamar la atención.

Desempeña con especial regocijo el papel de pedagogo en *How to Read* y en *ABC of Reading,* en la estrafalaria *Guide to Kulchur* y en las cartas personales como las dirigidas a Iris Barry a quien aconseja no tanto en cómo leer sino en qué leer. A uno le pueden repeler sus groseras jocosidades y ordinarios insultos. Muchas veces tiene uno que estar de acuerdo con Yvor Winters, que llama a Pound «bárbaro suelto en un museo» (*In Defense of Reason* [1947], 480). A veces la pretensión de erudición resulta no tener fundamento: ciertamente, la obsesión china basada en las teorías fantásticas de Ernest Fenollosa (véase Kennedy, *Fenollosa, Pound*), es un ejemplo de ignorancia pretenciosa. Así son con frecuencia sus condenas a autores y a períodos completos de la literatura, que uno sospecha que muchas veces están fundadas en impresiones casuales e información de segunda mano. El engreimiento y casi todos los temas son abrumadores; pero, hay que admitirlo, consiguieron lo que Pound quería conseguir —una revolución del gusto—.

Pound (y T. S. Eliot) rompieron resueltamente con la tradición retórica y definieron un gusto nuevo: en la novela, a favor de la novela objetiva de Flaubert, James y Joyce; en poesía, a favor del verso directo, simple, muchas veces visual, prosaico o aparentemente prosaico. Fue mérito auténtico de Pound en la lucha contra el provincialismo inglés por desigual que pueda ser la selección entre muchas literaturas. Finalmente, fue mérito grande de Pound en su apoyo generoso a la nueva forma de escribir. Fue su raro talento crítico el que le hizo paladín de Robert Frost, William Carlos Williams, Marianne Moore, T. S. Eliot y James Joyce. Si una de las funciones de la crítica es descubrir nuevos talentos, predecir el nuevo camino de la literatura, entonces Pound fue un crítico importante de su tiempo.

## WYNDHAM LEWIS (1882-1957)

Wyndham Lewis estaba íntimamente asociado, ideológica y personalmente, con Hulme, Pound, Joyce y Eliot. Compartía su

antirromanticismo de estilo francés; había leído a Benda, Maurras, Lasserre y otros y se había empapado en una violenta aversión al primitivismo al estilo de Rousseau y toda la filosofía de evolución: a Bergson y al bergsonismo, y a la creencia en el progreso y la historia. Se unió a las manifestaciones de aquellos referentes a que se estaba creando un nuevo arte «clásico», entendiendo por «clásico», severo, firme e incluso grosero. En la experiencia de Lewis significaba cubismo (pero no arte abstracto) o su variante, para la que aceptó el término «vorticismo» de Pound. Lewis fundó una revista, *Blast,* de la que solamente aparecieron dos números, en junio de 1914 y en julio de 1915. Entretanto, Pound publicó un ensayo sobre el vorticismo en la *Fortnightly Review* el 1 de septiembre de 1914. La guerra interrumpió todo (Lewis sirvió en el frente). El vorticismo había muerto, aunque Pound proclama que George Antheil era un «vorticista» musical en años tan posteriores como los veinte. El lema «vórtice» y los manifiestos y aforismos de Lewis, «Nuestro vórtice», son sólo proclamas rimbombantes de total independencia y novedad y generalizaciones absurdas acerca de las características nacionales. La aversión a Marinetti, sus «sandeces sentimentales acerca de automóviles y aeroplanos» (*OA,* 49) y un ataque dirigido contra el humor inglés definen la postura tan sólo un poco mejor que expresiones suyas como la de que somos «mercenarios Primitivos en el Mundo Moderno» y «Nuestra causa es... la de nadie» (27).

Sólo después de acabada la guerra se puede decir de Lewis que haya escrito crítica literaria. *The Lion and the Fox* (1927) es un ambicioso estudio sobre Shakespeare con pretensiones de erudito. Hace un bosquejo de las relaciones entre Italia y la Inglaterra de los Tudor y resalta y exagera la influencia de Maquiavelo aprovechándose, en gran parte, de fuentes secundarias como la investigación pionera de Eduard Meyer. Todo esto presenta una interpretación de los héroes de Shakespeare en los términos de la metáfora de Maquiavelo, para expresar la necesidad de que el Príncipe combine las virtudes del león y de la zorra. Lewis, sin embargo, no se

ciñe a este esquema e incluso admite que «es imposible hacer de él [Shakespeare] un cazador de zorros; y muestra una tendencia a desear ser un león» (*LF,* 178). Lewis más bien interpreta a Shakespeare, utilizando el *Golden Bough* de Frazer, como un «verdugo público» cuya «impasibilidad era la máscara profesional del sirviente de la horca» (145). Sus trágicos protagonistas «son fulminados siempre por las armas más insignificantes; siempre por la mentira, por la mentira absolutamente vulgar» (188). Otelo, Cordelia y Timón son sus ejemplos. Lewis pertenece a la larga lista de críticos que imaginan que pueden singularizar la voz de Shakespeare. Lewis llega a la conclusión de que Shakespeare era «el enemigo de la vida misma» y que «sus obras son una efusión de furia, de reflexión amarga, de invectivas y de quejas magníficamente impersonal» (160), adecuada descripción del propio criticismo de Lewis, excepto en cuanto a que la suya, si no era personal, no era nada. Más cada vez fue él desarrollando una tendencia autodestructora a hacer enemigos de sus amigos y aliados.

Toda la crítica de Lewis a sus contemporáneos puede describirse como invectiva, sátira e incluso personalmente abusiva. Lewis ha desarrollado, con todo el máximo detalle, una justificación básica en *Time and Western Man* (1927). La civilización occidental está en desorden; el culto al tiempo y el flujo de la historia, apoyado por las filosofías de Bergson y Croce, Spengler y Whitehead, es la raíz de todos los males, como lo es en la literatura, donde ocasionó el excesivo predominio de la introspección, la psicología y, finalmente, la «corriente de conciencia». Contra el método interno, contra el «contar desde el interior» (*MA,* 145, 127), Lewis ensalza la visión exterior, el punto de vista externo, y de ahí la sátira, en la que «la vista es suprema» (127). Considera la sátira como el único arte moderno posible, el arte que él mismo practicó en sus novelas. Estas simples convicciones permiten a Lewis atacar prácticamente a todos sus contemporáneos, incluyendo a sus amigos, en los términos más virulentos. Sin embargo, podría admitirse que Lewis no solamente tiene una lengua afilada sino una vista aguda para los

defectos y los fallos y una gran inventiva verbal para describir, ridiculizar y, muchas veces, abusar de sus víctimas.

Gertrude Stein le parece archibergsoniana. Constituye un blanco fácil. Su «son de prosa monótono y espeso» lo compara a una «morcilla negra y fría» y a «un embutido de la variante 'por metros'» (*TWM,* 78). Ella convirtió a Hemingway en un payaso enseñándole su chapurreo, «un tartamudeo infantil vago y de torpe ingenio» (*MA,* 27). En comparación con la «desnuda fuerza, cruda y ruda», de los hombres y mujeres de Merimée, Hemingway describe figuras «fútiles, apayasadas, pasivas y, sobre todo, indecisas. Su mundo de hombres y mujeres está completamente desposeído de voluntad (ciertamente, en una acción violenta)» (21-22). Son «marionetas estúpidas, palurdas y bobas» (29) que hablan un inglés macarrónico de clase inferior. Sin embargo, Lewis reconoce el arte de Hemingway y concluye con un cumplido de doble filo. «La expresión del alma del buey mudo tendría una penetrante belleza por sí misma manifestada con genio —con genio bovino— (y en el caso de Hemingway eso es lo que ha ocurrido)» (40). Su única aversión no es el «steinismo» como lo llama Lewis. No le gusta ningún irracionalismo, ni primitivismo; ni el culto al niño, ya sea refinado y de clase alta, ya sea crudo, sombrío o místico. El grupo Bloomsbury le parece un derivado del movimiento esteticista presidido por Oscar Wilde (171). Lewis discutió amargamente con Roger Fry y se siente como «cogiendo al toro por los cuernos» al atacar a la «retraída y un poco remilgada» Virginia Woolf que «disimula su risa» (169). Pone reparos al ensayo *Mr. Bennett and Mrs. Brown* (1924) por proponer dilemas artificiales, como si no hubiera otras novelas además de las de Arnold Bennett, Galsworthy y H. G. Wells. Muy posteriormente, todavía se refería Lewis a la «producción literaria, casi de segunda categoría, aunque placentera y delicada, de Mrs. Woolf, la original mujer colega del *Führer* Lytton» (*ES,* 93). El origen de esta decadencia está en Proust y en Henry James, que tienen imaginación, visión del tiempo, «tanto del pasado como del presente, pero que percibe la realidad con cierta confusión» (*MA,*

145). En el ensayo sobre James, Lewis no hace ninguna tentativa de censura a las grandes novelas de amor, sin carne, «el crepuscular universo femenino —de poca acción directa— sin ninguna consistencia en absoluto» (149), pero comenta bastante sobre las juveniles críticas *snob* de James acerca de Trollope. Interpreta a James en los términos, que toma del *Pilgrimage of Henry James,* de Van Wyck Brooks, como un huido de la aridez americana (que él encuentra incluso en el paisaje a lo largo de la costa este), que escapó demasiado tarde a Europa para despojarse del ensimismamiento incorpóreo americano.

En 1934 era todavía poco corriente prestar atención a Faulkner. Por raro que parezca, Lewis no ve que, al menos *The Sound and the Fury,* pudiera resistir su aversión al culto al flujo del tiempo; trata a Faulkner como «un escritor romántico marcadamente bullicioso de la 'escuela psicológica'» (*MA,* 58) y «un moralista muy considerable, un moralista con una mazorca de maíz» (64) que cree en el destino, que, en él, «parece ser un concepto científico concentrado en la herencia» (57).

> Sus novelas son, hablando con propiedad, clínicas. El destino gravita pesadamente sobre cada uno de los personajes que tienen su existencia en esa sofocante atmósfera de chotacabras, magnolias, luciérnagas y robles negros (por no mencionar las emanaciones de la negra tierra invariablemente viscosa). Y la forma particular que adopta el destino es la de raza. El ser Sartoris o ser Christmass es cuestión de fatalidad, que reside en la sangre (49).

Lewis reconoce que la poesía de Faulkner choca con la acción violenta y melodramática y lamenta, por ejemplo, una descripción de «luz de luna [que] empapa la habitación de un modo impalpable, refractada e *inoriginada*» (45), y pasa luego a relacionar otros empleos abusivos de «inoriginado» en otras novelas además de *Light in August.* Pero, al menos en el ejemplo citado, parece que la aplicación es clara: la luz de la luna podría aparecer tan difusa que no se veía bien cuál era su origen.

Faulkner rendía culto a los dioses oscuros de la tragedia. D. H. Lawrence es peor en su culto a los dioses oscuros de Méjico. En un extenso capítulo de *Paleface* (1929) ridiculiza con sumo detalle *Mornings in Mexico.* Los «arrobamientos abdominales de Lawrence acerca del indio mejicano» (*Rude Assignment,* 204) le parecen a Lewis simplemente absurdos extremos de una fiesta de la estupidez, de la comunidad (que Lewis identifica con comunismo), del feminismo, de la «invitación al suicidio dirigida al Hombre Blanco» (*P,* 193). Lewis no trata apenas de las novelas: *Sons and Lovers* es «una elocuente masa revuelta de amor maternal e idolatría del sexo» (*P,* 180). Más tarde se refirió Lewis a Lawrence como «novelista de genio» (*Rude Assignment,* 106). A Sherwood Anderson, especialmente su *Dark Laughter* (1926), lo menosprecia sencillamente llamándolo «Sherwood Lawrence», chiste tomado de H. L. Mencken (*P,* 198). Anderson nos invita «a fundirnos en la 'obscura' matriz jugosa de la Madre Naturaleza en un colosal, directo y 'desalmado' abandono» (*P,* 212).

La aversión que Lewis había generado contra todo lo que pudiera tener alguna conexión con el culto al tiempo y a la historia, le indujo a criticar a sus viejos amigos Ezra Pound y James Joyce. Lewis muestra cierto agradecimiento a la «amabilidad personal» y a la «persona generosa y cortés» de Pound (*TWM,* 38). Recuerda su relación con la revista *Blast,* pero después manifiesta solemnemente que «tiene que lamentar su asociación con Pound» (41), molesto, al parecer, por una entrevista en la que Pound sugirió que la música debería interpretarse en una fábrica y por su cambio de actitud para con la música y la promoción de George Antheil. A Pound lo denigra entonces como hombre que vive en el pasado, «persona sin un mínimo de originalidad» (9), como «gran parásito intelectual», «gran oportunista» que sólo está de acuerdo con los muertos (71). Censura algunos de sus *Cantos* por sus payasadas, «su torpe gracia al modo de jovial palmada en la espalda» (74). Pound le parece un niño, un hombre primitivo: «Cierta timidez le ha impedido poner en su trabajo esa auténtica ingenuidad que

lo podría haber convertido en un poeta. En esto, desgraciadamente, adopta siempre una postura teatral, frunce un ceño amenazador, lanza una mirada terriblemente sagaz, riñe, alardea, se engríe y de este modo no deja ver bien la criatura realmente sencilla y encantadora que es» (74).

El ataque a Joyce es más sorprendente. Habían sido compañeros de tertulias en París en los primeros años veinte. Se podría alegar que Joyce trató de hacer precisamente lo que Lewis le pedía: experimentar en el plano de la simultaneidad, escapar de la pesadilla de la historia. *Ulysses* es el primer ejemplo de la forma espacial. Pero en *Time and Western Man,* todo un capítulo —«Análisis de la mente de James Joyce»— convierte a *Ulysses* en un «libro-horario». Joyce es, «muy exactamente, de la escuela de Bergson-Einstein, de Stein-Proust» (89). El método de Joyce, que consiste en contar desde dentro, «introduce al lector en una cueva de Aladino de increíbles baratijas en la que hay reunida una abundante masa de cosas muertas, desde pasta dentífrica de 1901, una o dos barras de Sweet Rosie O'Grady hasta arquitectura prenórdica» (91). *Ulysses* parece «la auténtica pesadilla del método naturalista», que nos recuerda «un gigantesco antimacasar o una gran colcha de la época victoriana» (91-92). Lewis hace comentarios específicos acerca de los personajes de Joyce. Stephen Dedalus es «realmente una figura de madera» (97). Bloom no es «ni siquiera un judío durante la mayor parte del tiempo sino su talentoso autor irlandés» (101), y la figura más severa de todas, Joyce, está «empapada en la tristeza y la mezquindad de la patética cursilería de la clase mercantil alta que dormita en el fondo de una provincia olvidada» (77). Lewis hace algunos intentos de buscar antecedentes de Joyce en Gertrude Stein, el isabelino Thomas Nash y, por sus frases entrecortadas, muy acertadamente, en los discursos de Jingle en *The Pickwick Papers.* A pesar de estas críticas, muchas veces maliciosas, Lewis ve a Joyce como «un escritor genial y cómico de la escuela tradicional inglesa, muy parecido en temperamento, en lo mejor de él, a Sterne» (76). Reconoce el virtuosismo técnico de Joyce, su artesanía meticulosa,

si bien el «marco homérico» le parece «solamente una divertida estratagema estructural o una presunción» (104). Lewis, naturalmente, no admite la acusación de obscenidad. Joyce merece respeto, es incluso convencional, pasado de moda, anticuado. Leerlo es «como escuchar a un contemporáneo de Meredith o de Dickens (quizás haciendo cabriolas al son de la chirimía isabelina de Nash, como lo interpreta Miss Stein)» (109). Parece una torpeza decir que *Portrait of the Artist as a Young Man* es «un libro algo frío y pedante» (75) y despreciar *Dubliners* por «su modesto y esmerado naturalismo» (100). Considera *Ulysses,* equivocadamente, como el clímax del naturalismo, como una efusión de simple materia, como una «diarrea máxima» (92), pero también una suave variedad de naturalismo fofo, difuso en «su fluidez bergsoniana» (103).

Los principios en que se fundamenta la crítica de Lewis son muy simples: independencia, libertad del artista, aversión al ambiente contemporáneo. De aquí la necesidad de la sátira, lo que significa un mirar hacia afuera, a lo visible y concreto. Ello implica desaprobar la introspección, la psicología profunda, la corriente de conciencia. Sin embargo, en los comentarios incluidos en *Men Without Art* (1933), sobre la crítica literaria de T. S. Eliot y de I. A. Richards, el aparentemente clásico Lewis critica la teoría de la impersonalidad de Eliot, lo mismo que hace con la idea de la «descreencia» de Richards. Lewis era un autor sumamente personal, fuertemente comprometido con las causas que defendía. La impersonalidad le parece cosa científica, incluso «conductista». Censura a Eliot por «confundir los valores científicos con los valores artísticos» (*MA,* 75). Lewis considera que tiene que ser equivocada la opinión de Richards de que en Eliot hay «una total división entre su poesía y *todas* sus creencias» (*Science and Poetry* [1926], 64-65), como también lo es el reducir a «pseudo-afirmaciones» todas las aserciones de la poesía. A Eliot es probable que entonces no pudiera siquiera describirlo como «el hombre sin absolutamente ninguna creencia, sea cual sea» (*MA,* 76). Lewis, con cierta ironía, describe los indeseados desacuerdos entre Eliot y Richards y alega luego que

Richards propone una nueva teoría de «el arte por el arte» o «Evangelio de los estilistas», sea cual sea la forma en que quiera disimularla (78). Lewis desconoce el profundo compromiso de Richards con la utilización social de la poesía, incluso no quiere saber si se desprecia la salvación por la poesía, que Arnold proclamaba como insensatez (94).

Se podrían añadir a esta lista otras manifestaciones de Lewis. Comentaba, con admiración, *Animal Farm,* de George Orwell, y *1984* merecía su aprobación, al tiempo que despreciaba sus obras anteriores. Admiraba a Camus, a quien daba preferencia sobre Sartre; detestaba a Malraux. Y defendía a Matthew Arnold como poeta (*TLS,* 1954; reed. en *ES,* 179-83). Atacaba a Shaw y ridiculizaba a Sitwell. Todas estas manifestaciones son claras, mordaces y muchas veces ingeniosas y perspicaces, si bien doctrinarias en cuanto suponen de tradicionalismo inflexible, clasicismo ideológico y odio al bergsonismo. Pero el efecto del criticismo de Lewis se vio muchas veces perjudicado por la prolijidad de sus principales libros de crítica, *Time and Western Man* y *Men Without Art;* sus mordaces declaraciones provocan un alud de aburridas polémicas y disputas verbales frecuentemente infructuosas. Se puede añadir a esto la mala reputación de Lewis en lo referente a sus ideas políticas, como sus primeros elogios a Hitler y los belicosos ataques a quienes fueron amigos y a enemigos diversos. Hemingway se vengó en su *A Movable Feast* ([1964], 108-110), Joyce respondió con rebuscada ironía en *Finnegans Wake,* Virginia Woolf manifiesta en su *Diary* que está dolida, Lawrence expresó su queja en ensayos y cartas y Leavis lo llamó «aburrido y brutal». Solamente Eliot, que había conocido a Lewis en París en 1915 y realizó con él un recorrido por Francia en 1920, siguió siendo un admirador suyo, aunque en 1925 riñeron a causa del rechazo de un manuscrito de Lewis. Pero Eliot continuó su buena relación y, en 1938, Lewis pintó dos excelentes retratos de Eliot. Después de la muerte de Lewis, Eliot escribió una elogiosa nota necrológica (*Hudson Review* [verano de 1957], 167-71). Más recientemente, Lewis ha encontrado nuevos admira-

dores y defensores, comenzando por Hugh Kenner, en 1954. Lewis merece recuperar un puesto en el grupo que incluye a Hulme, Pound y Eliot, pero no parece probable que su obra, de unos cincuenta y cinco volúmenes, pueda alguna vez alcanzar la importancia de la de Eliot o Pound.

## Capítulo VI

# T. S. ELIOT
(1888-1965)

T. S. Eliot es, con mucho, el crítico más importante del siglo XX en el mundo angloparlante. Su influencia sobre el gusto de su tiempo es clarísima: él ha hecho más que nadie por fomentar el que la sensibilidad cambie alejándose del gusto de los «georgianos» y por revalorizar los períodos y figuras más importantes de la historia de la poesía inglesa. Reaccionó con la máxima energía contra el romanticismo, censuró a Milton y la tradición miltoniana, ensalzó a Dante y a los dramaturgos jacobinos, a los poetas metafísicos, a Dryden y a los simbolistas franceses como «*la* tradición» de la gran poesía. Pero Eliot es, por lo menos, igualmente importante por su teoría de la poesía, que refuerza su nuevo gusto y que es mucho más coherente y sistemática que la que muchos comentaristas y el mismo Eliot se habían permitido. Su concepto de «poesía impersonal», su descripción del proceso creativo, que exige una «sensibilidad unificada» y debería terminar en un «correlativo objetivo», su justificación de «tradición», su esquema de la historia de la poesía inglesa como proceso que condujo a la «disociación» de una sensibilidad originariamente unificada, su insistencia en la importancia de la «perfección del habla común» como lenguaje de la poesía, su discusión acerca de la relación entre ideas y poesía bajo el término «creencia», todo esto son asuntos importantísimos

de la crítica para los que Eliot encontró fórmulas memorables cuando no soluciones siempre convincentes.

La importancia de Eliot como teórico se ve obscurecida de algún modo por su constante desinterés hacia la estética y por negar la posibilidad de un pensamiento sistemático. Dice ser demasiado consciente de su «incapacidad para el razonamiento abstruso» y, por consiguiente, que no tiene una «teoría general propia» (*UP,* 143) y afirma que «el extremo de teorizar sobre la naturaleza de la poesía, sobre la esencia de la poesía, si es que hay alguna, pertenece al estudio de la estética y no le corresponde al poeta o al crítico con mis limitadas aptitudes» (149-50). Él no necesita entregarse a «especulaciones acerca de estética», por la que no siente interés y para lo que no está capacitado (Stallman, 110; suprimido en la repr. en *OPP*). Es difícil no encontrar tal auto-menosprecio y confesión de ignorancia y diletantismo como excesivo en un hombre que dedicó años al estudio profesional de la filosofía. Su tesis en Harvard, sobre F. H. Bradley (publicada con el título de *Knowledge and Experience in the Philosophy of F. H. Bradley,* 1963) y dos artículos sobre Leibniz (en *The Monist,* 1916, reimpr. en la tesis) han de ser considerados como contribución muy competente a la filosofía técnica. Pero no es simplemente humildad lo que le hace negar un interés y una capacidad para formular una teoría general. Es un convencimiento auténtico de que las cuestiones decisivas están fuera del alcance de la inteligencia y que los intentos por definir la poesía tienen que fracasar. «La crítica, desde luego, nunca llega a averiguar qué es la poesía, en el sentido de lograr una definición adecuada» (*UP,* 16). «Existen pocas cosas, sorprendentemente —piensa Eliot— que se puedan decir de la poesía; y de estas pocas cosas, la mayoría resulta que son falsas o que no dicen nada de importancia» (*Criterion,* 13 [1933-34], 153).

Mientras esta sospecha de estética filosófica abstracta parece suficientemente auténtica, no debería ocultar el hecho de que Eliot ha estado constantemente trabajando en una teoría general y, desde el mismo comienzo de su carrera como crítico, ha tenido una teoría

en el fondo de su mente. Hay que admitir que hay ciertas tensiones y algunas contradicciones en sus opiniones de mayor trascendencia. No se puede negar que su punto de vista o, al menos, su mayor interés, cambió, después de su «conversión», con respecto a algunos problemas. Pero hay una continuidad entre sus primeros artículos sobre crítica y las ideas que expuso en las conferencias de divulgación que dio en 1916-19 y que es mucho mayor de lo que generalmente se admite (cf. Schuchard, *Eliot and Hulme in 1916*). Entre 1922 y 1925 cambió Eliot su opinión acerca de algunas personalidades y publicaciones pero, en lo esencial, puede decirse que sus teorías tienen una estructura clara y coherente aunque persisten algunas contradicciones internas. Es verdad que Eliot tiene la costumbre de enfocar los problemas desde distintos puntos, de dejar caer de repente una argumentación, de tratar los asuntos de modo poco sistemático, de no dejar ver o no realizar interconexiones, de hacer las cosas *obiter dicta* sin pruebas ni fundamento evidente, de recurrir a citas sin extraer de ellas ninguna consecuencia. A pesar de negar últimamente que su criticismo sea un «bosquejo para una estructura crítica masiva» (*CC,* 14, 19), ello sí que implica, interpretado en su conjunto y con la debida atención al contexto en cada caso, algo como un sistema que define o describe los puntos principales de la teoría poética. Eliot podría sentirse justamente molesto e incluso desconcertado por el éxito de sus dos expresiones «disociación de la sensibilidad» y «correlativo objetivo» (*CC,* 19; *OPP,* 106) y con buen conocimiento, puede alegar, ya en su misma tesis, que «el verdadero crítico evita con escrupulosidad las fórmulas: se abstiene de hacer declaraciones que pretenden ser verdades a la letra. En ninguna parte encuentra hechos y siempre sólo aproximaciones. Sus verdades son las verdades de la experiencia más que las del cálculo» (*KE,* 164). Puede expresar justamente su irritación diciendo que «han citado mis palabras, escritas quizás hace treinta o cuarenta años, como si las hubiera pronunciado ayer» (*CC,* 14) o incluso critica sus propios escritos primeros a causa de «la nota ocasional de arrogancia, de vehemencia, de engreimiento o

de rudeza, la jactancia del hombre de modales amables atrincherado detrás de su máquina de escribir» (14) o bien puede excluir tres ensayos de la reimpresión de *Essays on Elizabethan Drama* (1964), por ser «desconcertantes por su crueldad y por una facilidad de aserción sin reservas que raya por todas partes en la desfachatez» (vii). Pero nada puede evitar el que el estudioso que investiga toda la obra de Eliot vea la cohesión interna, la estructura del tapiz de su pensamiento. Será indulgente con la costumbre de Eliot de escribir para ocasiones especiales, para periódicos, para las necesidades de conferencias o introducciones; lo será con el contexto polémico en momentos específicos, pero también con una defectuosa teoría de la crítica.

Eliot considera la mayor parte de su crítica como la de un poeta «que trata siempre de defender la clase de poesía que él está escribiendo» (*OPP,* 26). Su crítica, afirma, es «crítica de taller» (107), «un subproducto de mi taller privado de poesía» (106). Su propio teorizar ha sido «un epifenómeno de [su] gusto» (*CC,* 20). Pero esto, como yo indicaré, no puede ser cierto, porque el gusto de Eliot está frecuentemente poco de acuerdo con su teoría. Incluso se puede hablar, a veces, de un conflicto entre la ideología y las verdaderas preferencias, aunque el mismo Eliot vea que «para el juicio literario hay que ser exactamente consciente de dos cosas a la vez: de 'lo que nos gusta' y de 'lo que nos debe gustar'» (*EAM,* 109). Pero la mayoría de las veces Eliot generaliza plenamente convencido de que su crítica es una defensa de su propia poesía (lo que, en parte, sucede con todos los críticos poetas) y a veces casi parece olvidar que ha habido otros críticos aparte de los poetas. Él reflexiona, por ejemplo, sobre la relación entre erudición y crítica, comparando al erudito «interesado en la comprensión de la obra maestra en el ámbito de su autor» con el profesional de la crítica «que pregunta: ¿para qué *sirve* la poesía de este poeta a los poetas que escriben en la actualidad? ¿Es, o puede llegar a ser, una fuerza viva de la poesía inglesa aún no escrita? Por eso podemos decir que el interés del erudito está en lo permanente y el del crítico pro-

fesional en lo inmediato» (*OPP,* 147). Pero el que el hecho de hacer crítica sólo sirve a fines limitados por el tiempo mientras que la erudición sirve a lo permanente parece una conclusión especiosa basada en una falsa dicotomía. Esta idea impregna las reflexiones de Eliot sobre la crítica.

Eliot distingue tres tipos de crítica *(BTCP)*: la llamada crítica creativa, realmente «creación decolorada», de la que Pater sirve como ejemplo espantoso; la histórica y moralista, representada por Sainte-Beuve, y la crítica propiamente dicha, la crítica poética. Eliot descarta desdeñosamente la primera con las palabras: «No cuenta». Consideraba a Arthur Symons y a Walter Pater «artistas incompletos» que buscaban en la crítica satisfacción ilegítima a sus vivos deseos de crear. Por raro que parezca, Eliot, en 1956, aseguraba no recordar «un solo libro o el nombre de un solo crítico como representante de la clase de crítica impresionista que provocó mi ira hace treinta y seis años» (*OPP,* 108), lo que situaría su «ira» en el año 1923 *, mientras los comentarios sobre Symons y Pater datan de 1920.

La segunda clase, la crítica histórica, no es realmente, según Eliot, de ningún modo crítica literaria, aunque frecuentemente le dedicó elogios. A veces parece que recomienda toda clase de objetivismo. «La erudición, aun en su forma más modesta, tiene sus derechos... los *hechos* no pueden corromper el gusto» (*SE,* 33). Pero los cumplidos dedicados por Eliot a los eruditos tales como Herbert Grierson y W. P. Ker, no deberían enmascarar el hecho de que él separa la erudición del criticismo. Tales críticos (incluso Sainte-Beuve) deberían llamarse historiadores, filósofos o moralistas.

Por tanto, la única crítica genuina es la del crítico-poeta, «que critica la poesía con el fin de crear poesía» (*SW,* 14). Eliot, sin embargo, modifica a veces esta afirmación. Admite que «en tiempos, yo me inclinaba a adoptar la postura extrema de que la *única* crítica digna de leerse era la de los críticos que practicaban, y practicaban bien, el arte acerca del cual escribían» (*SE,* 31), pero poste-

* (N. del T.). Así en el original inglés.

riormente sólo exigía del crítico que tuviera alguna experiencia en la composición de poesías. Simplemente, «es de esperar que el crítico y el artista creativo se encuentren con frecuencia en la misma persona» (*SW,* 14). Cambia después el argumento diciendo que solamente los poetas críticos son de utilidad para otros poetas, sin darse apenas cuenta de que la crítica no se escribe solamente para los poetas y su uso práctico. Incluso la manifestación de que «crítico importante es la persona a la que absorben los problemas actuales del arte y que desea aplicar las fuerzas del pasado a estos problemas» (*SW,* 33) me parece excesivamente restrictiva. Pero es una descripción que se ajusta a la serie de poetas-críticos ingleses, Dryden, Johnson, Coleridge y Matthew Arnold, de la que Eliot dice con cierta modestia fingida, que «es en esta compañía en la que yo, tímidamente, tengo que incluirme» (*CC,* 13). Eliot solamente admite una excepción: Aristóteles (*SW,* 9-10, 14), cuyos logros como teórico y crítico parecen inexplicables dentro de su esquema.

A la crítica, en la teoría de Eliot, le queda poco que hacer. Eliot rechaza tanto la crítica que interpreta como la que juzga, aunque es difícil ver cómo puede funcionar la crítica sin interpretar ni juzgar. La interpretación le parece tan sólo una pretensión de trasladar algunas ideas propias a otro autor, pero, «en lugar de ideas», dice, «se obtienen ficciones». La interpretación es legítima solamente «cuando no es interpretación en absoluto sino un mero poner en conocimiento del lector hechos que de otro modo habría dejado pasar inadvertidos» (*SE,* 32) o incluso nos dice, de modo más extravagante, que «*qua* obra de arte, la obra de arte no puede interpretarse; no hay nada que interpretar... La principal misión de la 'interpretación' es la presentación de hechos históricos que se supone que el lector no conoce» (142). Por lo general, el menosprecio que hace de la interpretación en favor de la información o el comentario no es total. Eliot más bien proclama un profundo escepticismo acerca de la posibilidad de una interpretación única o de su permanencia en la historia. Ya en la tesis nos dice que «toda interpretación confrontada con otra interpretación quizás

completamente contradictoria, ha de ser estudiada y reinterpretada por cada mente pensante y por cada civilización» (*KE,* 164); y más recientemente, tanto como en 1956, Eliot duda de «si tiene que ser correcta la interpretación de un poema como conjunto» (*OPP,* 113). En la práctica, sin embargo, hizo mucho en favor de los intérpretes, aunque incluso en el elogioso prólogo a *Wheel of Fire,* de G. Wilson Knight (1930), habla de la interpretación como un mal necesario, una sustitución provisional, una compensación a nuestras imperfecciones. «Si viviéramos plenamente [la obra de Shakespeare] no necesitaríamos la interpretación» (*WF,* xix), es la conclusión inútil a la que llega Eliot. Suena igual que si hubiera dicho «Si fuéramos Dios no necesitaríamos la teología».

Mientras en «toda interpretación pueda haber una parte esencial de error» (*WF,* xix) está expresamente prohibido el juicio. «El crítico está obligado a no coaccionar y a no emitir juicios de mejor o peor» (*SW,* 10). El juicio surge de alguna manera de la «elucidación», que parece vagamente diferente de la «interpretación». El crítico «tiene, simplemente, que elucidar; el lector formará por sí mismo el juicio correcto» (*SW,* 10). Pero Eliot no pudo haber querido dar un sentido literal al rechazo a la crítica de interpretación ni a la de juicio; más bien parece protestar contra interpretaciones subjetivas y arbitrarias y contra la dogmática calificación de los autores. Él manifiesta su disgusto por la interpretación que hace Joseph Margolis de *Prufrock* en la colección *Interpretations,* de John Wain (1955) y la ridiculiza como perteneciente a «exprimidora escuela del criticismo» (*OPP,* 113) y se lamenta de que «desmontar la máquina» perjudica su disfrute de los poemas analizados (114). Es una antigua queja que puede justificarse en determinados casos, pero que se opone a lo que el mismo Eliot decía anteriormente, cuando hablaba de la finalidad de la crítica como «la vuelta a la obra de arte con una mejor percepción y más intensa a casua de un disfrute más consciente» (*SW,* 121-12).

Pero Eliot desmiente por completo en la práctica la prohibición de juzgar y calificar. Juzgar, calificar, era el secreto de su éxito

y su atractivo como crítico. Se quería oír decir que Crashaw era un «maestro acabado» y que Keats y Shelley «eran aprendices con inmensas posibilidades ante ellos» (*FLA,* 120), que Campion era un poeta más grande que Herrick y Dryden más que Pope, o que, después de Shakespeare, Marlowe, Jonson y Chapman pertenecen a la primera categoría de dramaturgos isabelinos y jacobinos, mientras que Middleton, Webster y Tourneur se colocan en la segunda y Beaumont y Fletcher, con Shirley, en la tercera. En el ensayo sobre Ford alega después que había que situarlo en el tercer grupo, aunque ligeramente por delante de Beaumont y Fletcher (*SE,* 204). Y en cuanto a manifestar aprobación no se puede ser más expresivo que hablando de Middleton, o de una obra suya, ocho «grandes» veces en la misma página (*SE,* 169).

En ocasiones, Eliot parece reconocer o al menos tolerar a los teóricos, cuando admite que «la especulación crítica, como la especulación filosófica y la investigación científica, tienen que ser libres de seguir su propio curso» (*UP,* 143); pero, en general, Eliot subordina la crítica a la creación. «La crítica, por definición, es *sobre* algo distinto de ella misma» (*SE,* 30). No hay una crítica dirigida hacia sí misma, no hay una crítica creativa, aunque en una ocasión (en un comentario de 1926 sobre Herbert Read y Ramón Fernández), cuando sentía que estaba en duda la existencia real de la literatura, dijo que «la diferencia entre el 'crítico' y el 'creador' no es de verdadera utilidad... En nuestro tiempo, las mentes críticas más vigorosas son las mentes filosóficas, son, en resumen, creadoras de valores» (*Criterion,* 4, 751). Eliot adoptó el término «creador de valores» que Remy de Gourmont había aplicado a Sainte-Beuve, pero él se refería al crítico en general, al filósofo, al apologista de las artes, y no había cambiado su mentalidad acerca de la crítica «poética» o «creativa».

La importancia que Eliot concede al uso de la crítica por parte del poeta, su escepticismo acerca del valor de la estética y de la interpretación, implica un concepto del significado de una obra de arte como algo que se deja al lector, algo indeterminado e incluso

vago. «Puede suceder que un poema signifique cosas diferentes para lectores diferentes; y todos estos significados pueden ser diferentes del que el autor pensó darle» (*OPP,* 30). «La interpretación del lector puede diferir de la del autor y ser igualmente válida; incluso puede ocurrir que sea mejor» (31). Neville Coghill nos cuenta la reacción de Eliot ante lo que se decía en una representación de *Sweeney Agonistes.* Lo dejó «asombrado» porque decía totalmente lo contrario de su propia interpretación. Sin embargo, «aceptó» la opinión. A la pregunta de «si las dos interpretaciones son contradictorias, ¿no es una la correcta y la otra la equivocada? ¿No ha de ser el autor el que tenga razón?», Eliot contestó: «No necesariamente ¿no cree? ¿Por qué ha de ser equivocada una de las dos?» [1]. Esta opinión corrobora la teoría impersonal de Eliot, la independencia de una obra respecto de la psique de su autor, el rechazo de la «falacia intencional» y el conocimiento del proceso de la historia, que ha cambiado y enriquecido el significado de la obra de arte. Eliot tiene razón en no querer perder este acrecentamiento del significado; ha hecho bien en hablar de los «diversos niveles de significación» (*UP,* 153) en los que se puede considerar y ha sido considerado Shakespeare por los distintos estratos del público. Sin embargo Eliot no parece ver que el divorcio entre obra y público no puede ser total; que sigue existiendo el problema de la «corrección» de la interpretación, problema que no se puede negar ni eludir como se ha hecho en mucha crítica reciente. La aparente anarquía que se permite en la teoría de la crítica de Eliot va muy en contra de su intento de apoyar su concepción de la tradición mediante normas objetivas, en contra de su convencimiento fundamental de que

> tenemos que aceptar, si tenemos que hablar de poesía, que hay alguna jerarquía poética absoluta: conservamos en el fondo de nuestra mente el anuncio de un fin del mundo, de un día del Juicio Final, en el que los poetas se reunirán según su respectiva categoría. En la larga serie hay un definitivo 'mayor que' y 'menor que' (*GJD,* 5).

Pero en las dispersas reflexiones de Eliot sobre la teoría de la crítica, poco cuenta de aquello en lo que se empeñó con tanto éxito, de su intención de cambiar el gusto de la época, de definir y valorar lo clásico, de la «persecución común de un juicio correcto» (*SE,* 25) y de la descripción del proceso creativo como hecho impersonal.

La concepción de Eliot parece ser ésta: la obra de arte se sitúa «de algún modo entre el autor y el lector; posee una realidad que no es simplemente la realidad de lo que el escritor trata de 'expresar' o de su experiencia de escribirlo, o de la experiencia del lector o del escritor como lector» (*UP,* 30). El poema, «en algún sentido, tiene su propia vida... La sensación, la emoción o la visión que produce el poema es algo diferente de la sensación, la emoción y la visión de la mente del poeta» (Prefacio a *SW,* x, 1928). «La diferencia entre arte y consecuencia es siempre absoluta» (*E,* 19). Se abre un abismo entre la experiencia individual y el poema y la consecuencia es que no puede ser una norma para juzgar la poesía el proceso psicológico que hay detrás del poema. «No se puede encontrar una prueba segura para identificar la poesía, una prueba por la que se pueda distinguir entre poesía y lo que es simplemente buen verso, con referencia a los supuestos antecedentes de la idea del poeta» (*UP,* 140). El modo en que se escribe poesía, Eliot lo reconoce, no es ningún indicio de su valor (146). Averiguar el proceso de un poema hasta su origen es descorazonador, ya que «no tiene relación con el poema ni arroja ninguna luz sobre él» (*OPP,* 99). Hay creación «cuando se produce algo nuevo, algo que no puede explicarse totalmente por *nada precedente*» (112). Por esto la crítica biográfica se considera improcedente y la obra de Lowes, *The Road to Xanadu* (considerada como novedad en 1956, por raro que parezca) se descarta como «explicación por su origen» en fragmentos de lecturas de Coleridge y que deja a la poesía «tan en el misterio como siempre» (*OPP,* 108). Así la poesía no es el «desbordamiento espontáneo de unos sentimientos intensos». Podría ser la representación de algo muy alejado de las experiencias personales del poeta. «Emociones que nunca ha experimentado le servi-

rán lo mismo que las que le son familiares» (*SE,* 21; cf. *EAM,* 181).

De este modo llega Eliot a su «teoría impersonal de la poesía». «La poesía no es dejar libre la emoción», dice en un pasaje citado muchas veces, «sino escapar de la emoción; no es la expresión de la personalidad sino un escapar de la personalidad» (*SE,* 21). «Cuanto más perfecto es el artista, más totalmente separado estará en él el hombre que sufre y la mente que crea; más perfectamente asimilará y trasformará las pasiones que constituyen su esencia» (18). Estas palabras, que en *La tradición y el talento individual* van precedidas por la comparación de la mente del poeta con un «trocito de platino» que sirve para obtener ácido sulfuroso a partir de dos gases sin que él mismo quede afectado; permanece «inerte, neutro y sin cambios» (18). Pero es seguro que esta famosa metáfora no debe emplearse con demasiada insistencia y el mismo Eliot pensó más tarde que era una «analogía dudosa» (*ASG,* 115). Eliot no pudo haber pensado en el poeta como mero «catalizador», un medio totalmente pasivo, aunque en un pasaje en el que rechaza la reducción de la poesía a mero portavoz de su época, a un mero documento social, reitera que «en la mejor poesía siempre hay detrás un indicio de algo, de algo con respecto a lo que el autor no ha sido más que el medio pasivo (aunque no siempre puro)» (*Criterion,* 12, 77). En el mismísimo parágrafo de *La tradición y el talento individual,* la metáfora cambia, después de todo, para asimilar y transformar la experiencia. La impersonalidad del poeta parece que ha de ser entendida en el sentido de que poesía no es una transcripción directa de la experiencia, pero esto no puede significar que esté desprovista de características personales, casi fisonómicas; de otro modo no podríamos distinguir entre las obras de diferentes autores y no podríamos hablar de «shakesperiano» o «keatsiano». Eliot mismo cambia de opinión al reconocer que el «poeta expresa su personalidad de un modo indirecto mediante la concentración en su tarea, que es una tarea en el mismo sentido que el fabricar un motor eficaz o tornear una jarra o la pata de una mesa» (*SE,*

114), pequeña concesión, porque forzaría nuestro ingenio para descubrir la personalidad del obrero en un motor, en una pata de mesa o en una jarra.

Pero en la práctica, la crítica de Eliot se sirve muchas veces de un tipo de personalidad que, desde luego, no es la personalidad empírica y anecdótica sino el modelo de personalidad que surge de la obra misma. Da mucho más valor a un conjunto de obras que muestran un modelo, «una figura en el tapiz», en frase de Henry James, que un conjunto totalmente discontinuo, una serie de obras que no guardan relación entre sí. «Hay —dice— una relación entre las diversas obras del teatro de Shakespeare dispuestas en determinado orden; y es tarea de años aventurar siquiera una interpretación aislada del modelo del tapiz de Shakespeare» (*SE,* 231). De otro pasaje se saca la conclusión de que este modelo es un modelo de evolución personal.

> El patrón establecido por Shakespeare es el del continuo desarrollo, desde el principio al fin, un desárrollo en el que tanto la elección del tema como de la técnica del drama y del verso de cada obra parece determinada cada vez más por el estado anímico de Shakespeare, por la fase particular de su madurez emocional en cada ocasión (193).

A los dramaturgos isabelinos los ordena por categoría, en relación con la personalidad, con Shakespeare en el primer lugar y Marlowe, Jonson, Chapman, Middleton, Webster, Ford y Fletcher tras él en ese orden precisamente. Exactamente el mismo criterio se aplica a la poesía lírica de la época. Eliot compara a Herrick y Campion y admite que Herrick «da la sensación de personalidad que no se dispersa», lo que no consigue la obra de Campion. Sin embargo, Eliot piensa que Campion es mejor poeta que Herrick porque es «un artífice mucho más completo» (*OPP,* 46). La personalidad, parece ser, es tan sólo un criterio y no necesariamente un criterio decisivo.

A veces Eliot parece que contradice la importancia que concede a la personalidad. Hay pasajes en la obra de Eliot que atribuyen al arte un efecto «catártico» sobre los sufrimientos personales del autor. Nos dice incluso que «todos tenemos que elegir el asunto, cualquiera que sea, que permite [al poeta] la mayor y más secreta liberación» (*SPMM,* xi), expresión que parece atribuir al arte la purgación de secretas deshonras. En otro lugar habla del poeta como «oprimido por una carga que ha de dar a luz para conseguir alivio» y describe, con términos casi sexuales, «el momento de agotamiento, de apaciguamiento, de absolución y de algo próximo a la aniquilación que es, en sí mismo, indescriptible» (*OPP,* 98), pasaje que es repetición de una alusión muy anterior al «trabajo doloroso y desagradable» del poeta; «es un sacrificio del hombre a la obra; es una especie de muerte» (*Athenaeum,* 25 junio, 1920, 842). Otras veces habla Eliot de «agonías personales y privadas» que el poeta tiene que resistir para trasformar «en algo rico y extraño, algo universal e impersonal» (*SE,* 137). Parece haber olvidado el pasaje antes citado en el que admite que estas emociones podían experimentarse solamente en la imaginación. Otras veces, Eliot no quiere saber de agonías personales y afirma que «al poeta le atormenta principalmente la necesidad de escribir un poema» (*UP,* 138). A la vez que algunas de estas declaraciones son claramente irreconciliables, Eliot, generalmente, insiste en que *hay* una especie de impersonalidad; que el poeta, «en razón a su intensa experiencia personal, es capaz de expresar una verdad general; reteniendo toda particularidad de su experiencia, es capaz de hacer de ella un símbolo general» (*OPP,* 255). La poesía es siempre transformación de la emoción, universalización de la emoción, por muy personal que pueda haber sido en su origen.

Eliot intentó varias veces describir esta diferencia entre la emoción en la vida y la emoción trasformada en arte. A veces distingue entre emociones y sentimientos (*SE,* 18), pero con frecuencia emplea los términos alternativamente, aunque, en general, «emoción» significa algo puramente personal, irracional, vago e indistinto, mien-

tras que «sentimiento» es penetrante, concreto, preciso, casi lo mismo que sensación o percepción. Este es el significado del pasaje que dice que «la gran poesía puede hacerse sin el uso directo de una emoción, cualquiera que sea: se puede componer solamente de sentimientos» (18). El elogio que hace del Canto XXVI (la historia de Ulises) del *Inferno,* porque no tiene «ninguna dependencia directa de la emoción» (19), parece que implica este uso restringido del vocablo. Pero en otra parte encuentra Eliot «una emoción estructural» en un pasaje de *Revenger's Tragedy,* de Tourneur. Ella refleja el «tono dominante» de la obra, y este tono es «debido al hecho de que cierto número de sentimientos flotantes, afines a esta emoción y de ningún modo evidentes superficialmente, se han combinado con ella para producirnos una nueva emoción artística» (20). «Emoción artística» y, en otros lugares, «emoción *significativa*» (22) son otras versiones de la misma idea de que dentro de la poesía, la emoción es una cosa muy compleja, mientras que la emoción personal puede ser «sencilla, cruda y monótona». La complejidad de la emoción artística no debe confundirse por eso con la complejidad de la emoción de la vida: el artista no necesita tener nuevas emociones sino que, más bien, puede expresar emociones antiguas de una forma compleja y concentrada. Eliot elogia el verso de Pound por ser «siempre definido y concreto a causa de que él tiene siempre tras de sí una emoción definida» (*CC,* 170); y califica la *Divina Comedia* de «estructura emocional... escala ordenada de humanas emociones» (*SW,* 152). Censura a Massinger porque «no se ocupaba tanto de la emoción como de la abstracción social de las emociones» (*SE,* 215); e incluso dice de Falstaff que, comparado con los personajes de Jonson, es «acaso como la *satisfacción* de sentimientos cada vez más complicados; y quizás él era, como tienen que haber sido los grandes personajes trágicos, el origen de sentimientos más profundos y menos comprensibles» (*SE,* 158).

Estos pasajes a veces contradictorios o, al menos, vacilantes, redactados algunas veces de forma obscura, parecen sugerir que el concepto que tiene Eliot de la poesía es puramente emocional, tan-

to en su origen en la mente del poeta como en su efecto en el lector. Aquí adquiere una importancia decisiva para entender las opiniones de Eliot la tesis sobre F. H. Bradley. En ella aceptaba Eliot los principios fundamentales de la filosofía de Bradley, aunque los censuraba en algunos puntos y los modificaba en un sentido que puede muy bien describirse como «realismo» (en el sentido filosófico) o incluso como «behaviorismo». En la tesis rechaza Eliot completamente la psicología y la epistemología y elimina el *cogito,* la consciencia, el conocimiento del propio yo. Como decía en *La tradición y el talento individual,* «lucho para atacar la teoría metafísica de la unidad sustancial del alma» (*SE,* 19). En la tesis sustituye el *cogito* cartesiano o el sujeto kantiano por la «experiencia inmediata» de Bradley, que precede a cualquier división de sujeto y objeto y, de aquí, cualquier cosa que sea un estado personal de la mente, cualquier emoción personal. Pero en su crítica, Eliot evita el término «experiencia inmediata» y lo sustituye (como hace a veces Bradley) por «sentimiento» o «sensibilidad». El poeta se convierte en el hombre que regresa a su experiencia inmediata original, a una sensibilidad unificada por la objetivación de su sentimiento. Sentimiento y objeto no pueden distinguirse, al menos en el origen. En Bradley, y en la tesis de Eliot, este estado original de experiencia inmediata, que sólo luego se divide en sujeto y objeto, es un proceso aplicable a todos los seres humanos. En la teoría crítica posterior de Eliot pasa a ser una descripción del proceso poético y, con mayor frecuencia, del proceso poético ideal. El poeta debería tener una sensibilidad unificada, debería pasar del sentimiento al objeto como si no hubiera distinción entre ellos. Los grandes poetas consiguen esto y Eliot puede analizar una historia de la poesía inglesa, suponiendo que esta sensibilidad unificada se descompone en el momento en que él considera el comienzo de su decadencia; y que él puede concebir un programa para la restitución de esta unidad original. Eliot llegó a esta idea mucho antes de que encontrara las famosas fórmulas «disociación de la sensibilidad» y «correlativo objetivo». La tesis proporciona la clave sin aplicación a la literatu-

ra, aunque un pasaje trata del sentimiento al contemplar un bello cuadro: «Si estamos suficientemente entusiasmados, nuestro sentimiento es un conjunto que, en cierto sentido, no es *nuestro* sentimiento» (*KE,* 20). Eliot mantiene la opinión (para mí incomprensible) de que

> en tanto que los sentimientos son objetos, existen en pie de igualdad con otros objetos. Son igualmente públicos, son igualmente independientes de la consciencia, son conocidos y no lo son para ellos mismos. Y en tanto que los sentimientos sean simplemente sentidos, no son ni subjetivos ni objetivos (24).

Eliot afirma —más dentro de nuestro tema— que «la ciencia no puede hacer distinción entre sentimiento y objeto» (27), porque la «experiencia inmediata» es «no-relativa» y mucho más amplia que la consciencia (28). Objeto y sentimiento están identificados y el sentimiento está resueltamente divorciado del sentimiento personal. En el prólogo a *The Sacred Wood,* de 1928, «el sentimiento o la emoción o la visión que produce un poema» están cómodamente alineados como intercambiables. «Es algo distinto del sentimiento, la emoción o la visión en la mente del poeta» (x). Eliot varía este tema sin emplear las expresiones «disociación de la sensibilidad» o «correlativo objetivo». Así, en 1926 compara la emoción de Lancelot Andrews, que «no es personal, es totalmente evocada por el objeto que se contempla, al cual se adecua», con Donne, que «constantemente está buscando un objeto que sea adecuado a sus sentimientos». Andrews es un hombre «totalmente absorto en el objeto y por eso responde con la emoción adecuada», mientras que Donne es una «personalidad» cuyos sermones son un «medio de expresión de esa personalidad» (*SE,* 327). Eliot había cambiado sus ideas respecto a Donne. En 1917, lo había comparado con Dostoievski y con Wordsworth, como ejemplos de escritores que «agregan las mayores emociones a señales determinadas». En Dostoievski, «la emoción se diluye en una masa de detalle sensacional»; en Wordsworth, «la emoción es objeto y no vida humana»; «en cier-

tos poetas (p. ej., Donne) la emoción es claramente humana, un mero apoderarse del objeto para expresarse» (*Egoist,* 4, 118). La teoría que encierra este pasaje desconcertante presupone que la «emoción», de algún modo divorciada de la personalidad del poeta, es humana, probablemente «universalmente humana», y que se apodera del objeto para poder expresarse, *ella,* no el poeta. El proceso parece confuso, pero así es toda creación, no solamente en la poesía de Eliot.

Esta sensibilidad unificada, que en los pasajes citados hasta aquí alegaban que se identifica con la experiencia inmediata o sentimiento, en otros desarrollos del tema la describe Eliot como el conjunto de la mente del hombre, que contiene tanto el pensamiento como el sentimiento. Estas ideas hacen su entrada en la literatura; para Eliot son una de las principales fuentes de poesía. No pueden, desde luego, seguir siendo meras doctrinas filosóficas, meros planteamientos abstractos. «Una idea filosófica puede penetrar en la poesía, que puede ocuparse de ella cuando ha alcanzado el punto de aceptación inmediata, cuando se ha convertido en casi una transformación física» (*SW,* 147). «Transformación física» parece ser una expresión alternativa de «sensación» y realmente Eliot, o bien a causa de un fallo en la distinción de los dos significados o bien de una manera deliberada, explota la ambigüedad del término «sensibilidad» y concibe esta fusión de pensamiento y sentimiento como equivalente a una fusión de pensamiento y sensación. Los poetas metafísicos representan perfectamente esta fusión. En Chapman encuentra Eliot «una comprensión sensual del pensamiento o una recreación del pensamiento en sentimiento, que es exactamente lo que encontramos en Donne» (*SE,* 272). «Para Donne, un pensamiento era una experiencia; trasformaba su sensibilidad». Por el contrario, «Tennyson y Browning son poetas y piensan; pero no sienten sus pensamientos de manera tan inmediata como sienten el perfume de una rosa» (*SE,* 273). La expresión ha cambiado: el «perfume de una rosa» se aprovecha ahora de la ambigüedad de la palabra inglesa «feel» (sentir, percibir). El poeta tiene que sentir tanto co-

mo percibir su pensamiento. Pero en otro lugar no insiste Eliot en la unión de sentimiento y pensamiento sino en la percepción o, particularmente, en la visión. El elogio de Dante es, al menos en parte, un elogio a su acierto al asimilar las ideas a su visión. «Dante, más que ningún otro poeta, ha logrado con éxito considerar su filosofía no como una teoría (en el sentido actual, no en el griego, de la palabra) o como comentarios o como reflexiones suyos, sino en términos de algo *percibido*» (*SW,* 155). La fusión de intelección y emoción o la trasformación en pura visión, son ante todo términos que describen el proceso de asimilación de las ideas, creencias y filosofías por parte de la poesía en una sensibilidad unificada que satisface las ansias de integridad y de plenitud que hay en Eliot y en el hombre.

La fusión ideal de intelección y emoción pasa a ser el núcleo de la idea de Eliot acerca de la historia de la poesía inglesa y un esquema para el que encontró la expresión «disociación de la sensibilidad» (*SE,* 274), sugerida por el análisis que hizo Gourmont de la mente de Laforgue (*Promenades Littéraires,* 1, 105-106). Para expresarlo con palabras sencillas: los poetas, hasta el siglo XVII, pensaban, sentían y veían al mismo tiempo; pero en el siglo XVII tuvo lugar una fatal desintegración. Después del triunfo del racionalismo científico, los poetas sólo pensaban (como lo hicieron en el XVIII) y, con la reacción del romanticismo, ya sólo sentían. Al final del siglo XIX, parece haber —en el esquema de Eliot— un retorno al pensamiento o, más bien, una confusión (que no fusión) de pensamiento y sentimiento, a la que Eliot da el nombre de «meditación». Lo que hoy día es necesario es la reintegración (*UP,* 84-85). Eliot, en un principio, insinuó que esta desintegración estaba «agravada por la influencia de los dos poetas más importantes del siglo, Milton y Dryden» (*SE,* 274), pero después reconoció que el proceso era mucho más complejo y profundo y que no podía explicarse en términos puramente literarios. «Tenemos que buscar las causas en Europa y no sólo en Inglaterra» (*OPP,* 153) es la prudente conclusión a la que llega, y que parece más próxima a

la verdad que los intentos de otros, como Cleanth Brooks, de atribuir la disociación a Hobbes, o los de L. C. Knights de encontrarla primero en Bacon. Se puede dudar, como ha alegado Frank Kermode (en *The Romantic Image*), de si el siglo XVII fue el período de la transición o de si tal proceso tuvo siquiera lugar alguna vez.

En las lecciones que dio en Clark (1926), no publicadas, a juzgar por una información reciente [2], Eliot remontaba la supuesta disociación a la época de Dante y Cavalcanti. La idea, en sí, no es nueva. En la discusión acerca del esquema de Eliot, se hace referencia a antecedentes que se remontan hasta las conferencias de Sir Joshua Reynolds y se puede reunir una larga lista de poetas y críticos del siglo XIX que dicen cosas parecidas [3]. La idea no se limitaba a la tradición inglesa. Lichtenberg, el autor de aforismos del siglo XIX, recurre a un dicho de Addison: «El hombre tiene que moverse todo al mismo tiempo»; y ya en los primeros años del siglo XX, Hugo von Hofmannsthal citaba a Addison al formular su ideal clásico [4].

Pero mientras Eliot habla de sensibilidad unificada, la unión de pensamiento y sentimiento, insiste aún en que la poesía no es conocimiento, ni siquiera un tipo de conocimiento. El poeta no es ningún filósofo ni ningún pensador. Hay un pasaje famoso que dice que «en verdad, ni Shakespeare ni Dante tuvieron nunca un pensamiento real» (*SE,* 136). Lo que seguramente quiere decir Eliot es que el poeta no filosofa de ninguna manera sistemática; pero va aún más allá y niega la auténtica posibilidad del poeta-filósofo. «Porque el poeta, para ser además filósofo, tendría que ser virtualmente dos hombres. Yo no puedo imaginar ningún ejemplo de esta esquizofrenia total ni puedo ver que con ello se gane algo; la obra se realiza mejor dentro de dos cerebros que dentro de uno» (*UP,* 99). Cierto, el poeta, en el esquema de Eliot, utiliza ideas, pero será mejor poeta si utiliza ideas que no sean suyas. Eliot elabora un esquema de la relación entre poesía y filosofía que distingue tres tipos de relación. Primero está el poeta que asume un sistema

filosófico consumado, como Dante y Lucrecio. El segundo tipo es el poeta que «acepta ideas corrientes y hace uso de ellas» (*Z,* 103) de un modo ecléctico no sistemático. Ejemplos principales son Shakespeare y Donne. Shakespeare tiene una filosofía de «cajón de sastre» (*WF,* xviii). Donne «recogía sencillamente, como una urraca, diversos fragmentos brillantes de las ideas y las pinchaba, aquí y allá, en sus versos» (*SE,* 138-39). El tercer tipo, la unión del filósofo y el poeta, parece ser el más indeseable para Eliot. Sus ejemplos son Goethe y, en otros contextos, Blake y Yeats. Es un curioso esquema. Lo contrario de lo que uno podría decir si aceptara la creatividad de la mente humana. Podría decirse que la poesía y la filosofía nunca estuvieron más separadas que cuando Dante asumió un sistema sin ningún cambio. La verdadera colaboración entre filosofía y poesía tuvo lugar cuando había poetas pensadores, como Empédocles, en la antigua Grecia, o Ficino y Bruno, en el Renacimiento, o Goethe, Schiller y Hölderlin en Alemania. Pero no para Eliot; en su opinión, la verdad es algo determinado, estático, impersonal. Eliot no admite que el poeta pueda «sentir» sus propias ideas. Aplica una norma externa desde fuera de la obra de arte.

> La filosofía más verdadera es a la vez el mejor material para el mejor poeta; de tal modo que el poeta tiene que ser valorado al final, tanto por la filosofía que él hace realidad en la poesía como por la plenitud y la exactitud de la realización (*Z,* 106).

El arte, en el Eliot de etapas posteriores, es considerado como una preparación para la religión.

> Misión definitiva del arte es, al imponer un orden verosímil a la realidad ordinaria y de este modo obtener alguna percepción de un orden en la realidad, la de llevarnos a una situación de serenidad, tranquilidad y reconciliación; y luego dejarnos, como Dante dejó a Virgilio, que continuemos hacia una religión en la que ese guía ya no pueda servirnos (*OPP,* 87).

Anteriormente Eliot defendía una idea que daba la mayor importancia a la autonomía del arte, la «integridad de la poesía», argumentando constantemente en contra de la confusión del arte con la religión, del arte con la moral, en contra de Matthew Arnold y los humanistas americanos; pero después abogó en favor de un doble criterio crítico: por una parte el artístico y por otra el teológico-filosófico-moral.

> En una época como la nuestra... lo más necesario es... examinar a fondo las obras de imaginación con criterios explícitos técnicos y teológicos. La 'grandeza' de la literatura no puede determinarse solamente mediante criterios literarios, aunque debemos recordar que solamente se puede determinar si es o no es literatura por los criterios literarios (*EAM,* 93).

Este pasaje, muchas veces citado, atribuye a la crítica literaria una mera selección preliminar de lo que es arte y lo que no lo es y deja a la consideración moral y teológica la decisión acerca de la «grandeza», como si la moral y la teología fueran ingredientes añadidos sencillamente a un mínimo valor estético. El que anteriormente admitiera Eliot un acto de «evaluación» o «sanción estética del pensamiento» (*Z,* 106-107) parecía que al menos dejaba algo a la crítica literaria, mientras que el pasaje que dedica a la «grandeza» transfiere casi todo a la estimación de las filosofías de acuerdo con la verdad respectiva de cada una, lo que, en Eliot, significa su conformidad con la tradición católica, con lo que él llamaba «ortodoxia». Aceptar la dicotomía de Eliot, «lo grande» y «lo artístico», significa renunciar a un punto de vista orgánico estableciendo un nuevo divorcio de la forma y el contenido.

Eliot llegó a esta postura porque abordó la cuestión de la relación entre la literatura y las ideas no a través de las obras mismas, la vía por la que las ideas se incorporan a la literatura, sino también porque se enredó en el problema de la «creencia». Muy anteriormente (1916), Eliot admitía que «el éxtasis estético no depende de una teoría particular acerca del mundo» (*Institutional Journal*

*of Ethics* 26, 285) y decidió con sensatez que «no se pide a nadie que crea en las ideas filosóficas y teológicas de Dante» porque hay «una diferencia entre *creencia* filosófica y *asentimiento* poético» (*SE,* 243). Evidentemente, la variedad de literatura comprensible para nosotros disminuiría si tuviéramos que estar conformes con las creencias de cada poeta que leemos. Tendríamos dificultades con Homero, con Esquilo y con Virgilio y quizás con Neruda, Mayakovski y Brecht.

Pero Eliot abandonó pronto esta postura. Una observación al segundo ensayo sobre Dante admite que «yo, en la práctica, no puedo separar por completo mi sensibilidad poética de mis creencias personales» y sugiere que «probablemente se obtiene más placer en la poesía cuando se comparten las creencias del poeta» (*SE,* 275). Esto es, todavía, una modesta y sana generalización del hecho empírico de que no siempre somos capaces de alcanzar el estado de contemplación desinteresada que la poesía exige. Más tarde, sin embargo, Eliot sacó de nuevo a colación el tema en relación con Shelley, por cuyas ideas se siente «insultado», cuyas creencias provocan su «aborrecimiento». Formuló una nueva conclusión muchas veces citada:

> Cuando la doctrina, teoría, creencia o 'idea de la vida' presente en un poema es una que la mente del lector puede admitir como coherente, madura y fundada en los resultados de la experiencia, no hay ningún obstáculo que se oponga al disfrute del lector, tanto si la acepta o aprueba como si la niega o desaprueba (*UP,* 96).

Los términos están cuidadosamente elegidos para permitir la paradoja de que se pueda «disfrutar» de algo que se «desaprueba» o se «niega» (como Eliot, digamos, niega a Lucrecio y a Séneca), pero no de algo que se «aborrece» y se considera incoherente, inmaduro y no fundado en resultados de la experiencia (p. ej., Shelley). Se puede responder que la coherencia es un criterio tanto estético como lógico y que la madurez de una obra de arte es su

inclusivismo, su conciencia de complejidad, y que la correspondencia con la realidad se refleja en la obra misma.

En el último ensayo sobre Goethe (1955), Eliot propone una solución ligeramente distinta. Todavía se mantiene en el doble punto de vista. Defiende a Hans Egon Holthusen, crítico alemán de fuerte compromiso religioso, porque disfruta de la poesía de Rilke a la vez que rechaza su filosofía; pero, por otra parte, alega que la filosofía que encierra un poema tiene que ser «defendible», debe «no indignarnos como algo completamente vil» y no parecer una «pura necedad» (*OPP,* 225). Eliot cuenta ahora con el término «sabiduría», que él exige a toda gran poesía. Es la unión correcta de forma y contenido, sentimiento e intelección, filosofía y poesía, una nueva fórmula mágica que parece tan expuesta a los abusos ideológicos como «ortodoxia» o tan desconcertantemente vaga como «grandeza». Es precisamente por estar de acuerdo con Eliot por lo que no se puede dejar detrás de la personalidad de uno el hecho de que todo el problema de la creencia, en el sentido de la aceptación de las ideas del autor, deba ser descartado como problema puramente empírico del estado mental del lector, que varía de un hombre a otro y de una época a otra. No es susceptible de solución teórica.

En Eliot, este problema se relaciona frecuentemente, e incluso algunas veces se confunde, con la cuestión, muy distinta, de la creencia del poeta en sus propias ideas, con toda la cuestión de la «sinceridad». Eliot expone el caso hipotético de que Dante compusiera, para relajarse y como ejercicio de latín, después de terminar la *Divina Comedia,* la obra *De Rerum Natura,* de Lucrecio (*SE,* 255). Nuestra capacidad de disfrute de cualquier poema, dice Eliot, quedaría mutilada. Pero incluso si aceptamos este raro experimento mental, parece que un criterio de sinceridad está totalmente fuera del ámbito de la investigación, la comprobación y la aplicación. La peor poesía del mundo es la poesía de amor adolescente; la poesía religiosa de los sinceros creyentes llena las bibliotecas.

Eliot mismo se dio cuenta de que nunca podemos averiguar lo que Dante personalmente creía o sentía (*Dial,* 82 [1927], 242). Él encuentra una diferencia entre las creencias de Dante como hombre y sus creencias como poeta (*SE,* 255) y, posteriormente, entre las creencias que *se tienen* y las creencias que *se sienten* (*UP,* 136), con la exigencia evidente de que el poeta sienta sus creencias más que, simplemente, las tenga. Ocasionalmente habla de «algo más profundo y más complejo que lo que corrientemente llamamos 'sinceridad'» (*SE,* 194) y adopta el término «autenticidad» (*OPP,* 51), que evita la falacia del término psicológico «sinceridad». A veces parece que admite la poca importancia de toda la cuestión, cuando alega que no se puede distinguir entre la sinceridad de las creencias de Dante, Crashaw y Christina Rossetti, mientras surjan entre ellas «importantes diferencias dentro de este marco de la aceptación de ciertos dogmas comunes» (*Enemy,* 1 [1927], 16). La sinceridad me parece un problema psicológico que no tiene importancia desde el punto de vista de la crítica. La intensidad de las creencias no tiene ninguna relación con lo artísticamente logrado.

Eliot es un crítico mucho más convincente cuando se olvida de la sinceridad, de la engañifa de la «creencia» y del misterioso proceso creativo y vuelve la atención decididamente a la obra de arte como objeto descriptible, un mundo simbólico que se presta a ser analizado y juzgado. Para este mundo simbólico del que Eliot pensaba que era continuación de los sentimientos del poeta, que los objetivaba y los modelaba, encontró él el término «correlativo objetivo». Ya había hablado de este correlativo objetivo anteriormente en muchas ocasiones y de diversas formas sin emplear el término: cuando, p. ej., dice que «la literatura es la manifestación del sentimiento al exponer las consecuencias de las acciones humanas o al describir los objetos del mundo exterior» (*SW,* 58) o cuando afirma que «los escritores más destacados trasforman sus sentimientos en un mundo exterior articulado» (*Dial,* 71 [1921], 216). Pero el término «correlativo objetivo» lo empleó de modo destacado solamente en el ensayo sobre *Hamlet* de 1919. Se encuentra ya, con muy dis-

tinto significado, en las *Lectures on Art,* de Washington Allston (1850), pero más probablemente lo sugirió el uso que Santayana hacía de la expresión «objetos correlativos» [5] y, en general, se corresponde con lo que dice Bradley del «sentimiento», que «mientras sigue siendo una base constante, sin embargo, en cierto sentido, excede de sí mismo» [6].

> La única manera de expresar una emoción en forma de arte —dice Eliot en el ensayo sobre el *Hamlet*— es encontrar un 'correlativo objetivo'; en otras palabras, una serie de objetos, una situación, una cadena de acontecimientos que pueda constituir la fórmula para expresar esa emoción *concreta*; tal que cuando se produzcan los hechos externos, que deben concluir en experiencia sensorial, provoque inmediatamente la emoción (*SE,* 145).

Parece que aquí el término significa simplemente el tipo preciso de situación, los incidentes precisos o un conjunto de objetos simbólicos en una obra teatral o en una novela que den motivo a la emoción de los personajes de la obra o la novela. Eliot pone el ejemplo de Lady Macbeth sonámbula como «correlativo objetivo» bien logrado, que muestra «una total adecuación de lo externo a la emoción» (145). Pero al tratar del *Hamlet* se encuentra en la obscuridad. «Hamlet (el hombre) —nos dice Eliot— está dominado por una emoción que es inexpresable, porque es *superior* a los hechos tal y como suceden» (145); pero no está claro para quién, si para nosotros o para Hamlet. Al parecer, Eliot quiere decir que la aversión de Hamlet a la vida (que está muy bien expresada) no está totalmente motivada por el matrimonio de su madre y el supuesto asesinato de su padre. Pero, ¿por qué sería imposible de expresar? y, si lo fuera, ¿cómo podría saberlo nadie? Y ¿por qué no iba a ser suficiente motivo para la desesperación y aversión el apresurado matrimonio incestuoso de su madre y el asesinato de su padre? ¿Por qué no habría de haber un héroe trágico que reacciona de un modo excesivo ante la situación en que se le coloca? ¿No es esto lo que frecuentemente se presupone de la tragedia en

general y, si pensamos en Lear, Otelo, Romeo o Coriolano, de la tragedia shakesperiana en particular? Eliot, en este ensayo, aplica al mismo Shakespeare la idea que tiene de Hamlet. «Y la supuesta identidad de Hamlet con su autor es auténtica hasta este punto: que el desconcierto de Hamlet por la ausencia de un objetivo adecuado a sus sentimientos es prolongación del desconcierto de su creador ante su problema artístico». En este punto introduce Eliot su teoría de catarsis, la autopurificación del poeta mediante el arte. «Hamlet se enfrenta con la dificultad de que su aversión la ha ocasionado su madre, pero que su madre no es equivalente a ella; su aversión aumenta y llega a ser superior» (145). (Se podría añadir que esto incluye a todo el sexo, a toda la vida, a él mismo.) «Por eso es un sentimiento que él no puede comprender; no puede objetivarlo, y por consiguiente permanece para envenenar la vida y obstruir la acción». «En el personaje de Hamlet está la bufonería de una emoción que no puede encontrar salida en una acción: en el dramaturgo está la bufonería de una emoción que él no puede expresar en el arte» (146). Pero las reflexiones que siguen sobre los sentimientos vagos, adolescentes y sin objeto, no aclaran esto mucho más. Se podría concluir con Eliseo Vivas: «Suponer que podemos criticar el drama *Hamlet* comparando la emoción que se expresa en ella con las emociones de Shakespeare, o que podemos descubrir a través del drama las emociones que encierra, es una ilusión desconcertante» [7]. Pero incluso aunque el análisis que hace Eliot de Hamlet parezca equivocado y parezca extraño hablar del *Hamlet* como «un fracaso», como Eliot mismo reconoció más tarde [8], no necesitamos rechazar el término «correlativo objetivo» como expresión adecuada para la precisa clase de recursos, situaciones, enredos y objetos que producen emoción en un personaje de una comedia o una novela o, también, como Eliot la empleaba más claramente, como simple «equivalente» de la emoción del autor, la lograda objetivación de la emoción en una obra de arte.

¿Cómo puede analizarse concretamente esta construcción objetiva? Eliot, al estudiar una obra poética la considera, antes que

nada, como lenguaje. En toda clase de contextos, desde sus primeros escritos hasta el último, Eliot repite. «La literatura ha de ser juzgada como lenguaje; es deber de todo poeta desarrollar el lenguaje» (*Egoist,* 5 [1918], 55), «proteger e incluso restaurar la belleza del lenguaje» (*OPP,* 22). El lenguaje de la poesía, afirma Eliot una y otra vez, «no tiene que apartarse demasiado del lenguaje corriente que empleamos y escuchamos cada día» (29). Tiene que ser «el lenguaje de cada uno, como lo habla en su propia época» (*New English Weekly,* 15 [1939], 28). Por eso elogia a los poetas que restituyeron la poesía a las proximidades del lenguaje hablado. Dice del lenguaje de Dante que es la «perfección del lenguaje común» (*SE,* 238) y de Dryden, que «restituyó el verso inglés a la condición de habla» (*JD,* 13). Pero estas manifestaciones tan citadas no han de tomarse, por otra parte, demasiado a la letra, como prescripción de coloquialismo. «Deberíamos reconocer —dice Eliot en un ensayo sobre el Dr. Johnson en 1944— que para cada época tendría que haber alguna norma de dicción poética correcta, que ni sería idéntica ni demasiado distinta de la del lenguaje hablado corriente» (*OPP,* 185). Al tratar de Hopkins, Eliot defiende su lenguaje, que sólo aparentemente se aparta del hablado. «Pero Hopkins da desde luego la impresión de que su poesía posee la necesaria fidelidad a su modo de pensar y de hablar para sí mismo» (33), norma muy diferente a la implícita comparación con el lenguaje que corrientemente habla una determinada sociedad. Por otra parte, existen los poetas que alteraban el lenguaje o más bien complicaban sus posibilidades musicales. Eliot señala principalmente a Milton, que sometió el lenguaje a un «peculiar tipo de deterioro» (138). Su lenguaje es artificial, convencional. «No es tan exagerado como puede parecer al principio que Milton escribe el inglés como si fuera una lengua muerta» (141). La llamada retractación de Eliot, de 1947, es, principalmente, una explicación de que, cuando él y sus amigos empezaron a escribir, encontraron necesario restituir el lenguaje al habla coloquial y por eso, como poetas, oponerse a la influencia peligrosa de Milton. Hoy día, la revolución se ha consu-

mado. Ahora nos encontramos en un período de elaboración del lenguaje y los poetas pueden permitirse prestar atención al experimento de Milton. Pero el juicio sobre Milton sigue siendo el mismo.

Eliot aplicó a la historia de la prosa inglesa la misma norma de lengua hablada cuando las palabras no son simplemente palabras que se oyen sino palabras que representan objetos tal y como se ven. En la calificación no asigna un buen puesto a Sir Thomas Browne ni a Jeremy Taylor, en el que sólo encuentra un estilo «sentencioso con lenguaje rimbombante», un «lenguaje disociado de las cosas y que adopta una existencia independiente» (*PV,* 6-7). Desaprueba la prosa poética del siglo XIX, la «orgía», «la franca libertad» de Carlyle, los estilos «exagerados» de Ruskin y de Pater (*Vanity Fair,* julio, 1920, 51, 98) y, al tiempo que admira a Joyce por diferentes razones, piensa del último Joyce, autor de *Finnegans Wake,* que es un excéntrico parecido, en este aspecto, a otro «músico ciego», Milton, «que aprovecha al máximo los recursos musicales del lenguaje» (*OPP,* 157). Yo tan sólo puedo aludir a la larga lucha de Eliot en favor de una dicción correcta en la escena. En 1926 sugería que «las formas reconocidas del verso declamado no son tan eficaces como deberían ser: probablemente hay que inventar una nueva forma del habla coloquial» [9], y todas sus comedias constituyen un intento de cumplir esta predicción.

Preocupa grandemente a Eliot todo lo que relaciona la poesía con la prosa, porque quiere defender el estilo prosaico en la poesía (como en Dryden o en el Dr. Johnson) y, sin embargo, rechazar la prosa poética a lo Pater. Por una parte, parece que aboga por que las diferencias no sean claras, por una mezcla de géneros, y, por otra parte, quiere agrandar el abismo entre prosa y poesía. Eliot se enreda en dificultades terminológicas: defiende a Dryden como poeta y no como «mero versificador», pero luego, al elogiar a Kipling, trata de establecer categorías de «verso» y habla de la poesía de Kipling como de «gran verso». «Cuando hablo de la obra de Kipling como 'verso' y no como 'poesía' todavía puedo hablar de

composiciones individuales como poemas, y también mantener que hay 'poesía' en el 'verso'» (*OPP,* 251). Eliot es incapaz de decidirse en cuanto a la diferencia entre poesía y prosa; rechaza la solución más antigua: la identificación de la poesía con el verso. «La buena poesía es, evidentemente, algo además de buen verso; y el buen verso puede ser poesía muy indiferente». Pero admite que «la versificación sí aporta algo que no está presente en la prosa porque, desde otro punto de vista distinto del artístico, es una superfluidad, una concesión clara a los deseos de 'jugar'» (*PV,* 4). Encuentra muy poco clara la distinción entre poesía y prosa. Opina que «disponemos de tres términos cuando necesitamos cuatro. Tenemos, por un lado verso y poesía, por el otro nada más que prosa. De la primera dificultad deriva otra: que las palabras, en un contexto, implican una valoración que no requieren en otro. La 'poesía' lleva a una distinción entre el buen verso y el verso malo; pero no tenemos una palabra que separe la mala prosa de la buena. En realidad, mucha mala prosa es prosa poética y sólo una mínima parte del mal verso es malo a causa de que sea prosaico» [10]. Como muestran otros pasajes, Eliot aplica dos criterios distintos a la poesía: cuando alaba a St. John Perse y su poesía en prosa, ve lo poético como «la lógica de la imaginación», como una serie de imágenes, y en otro lugar da por supuesto que la «obra poética se realiza haciendo uso de imágenes: mediante una sucesión acumulativa de imágenes en la que cada una se fusiona con la inmediata y mediante una inesperada combinación de imágenes aparentemente sin relación de las unas con las otras» (*FLA,* 138). «Lógica de imaginación» parece significar aquí simplemente alguna coherencia y orden en la sucesión de las imágenes, que difícilmente puede identificarse con lo que en su tesis hablaba de que las «conexiones, en una obra imaginativa realmente grande, parecían venir obligadas, como cualesquiera otras que encontramos, por una necesidad lógica» (*KE,* 75).

Pero en otros contextos, Eliot más bien defiende la poesía de exposición, la poesía que sucede sin imágenes o con pocas imáge-

nes, la de Dryden, Goldsmith y Crabbe. Aquí el criterio que se aplica a la poesía es el de la precisión, el de la proximidad al objeto, virtud que Eliot llama «habla viva». Goldsmith y Johnson escriben «verso que es sólo parcialmente poesía porque tiene las virtudes de la buena prosa», lo que confirma una expresión de Ezra Pound (que se remonta a Victor Hugo y D'Alembert) que afirma que «el verso tiene que estar por lo menos tan bien escrito como la prosa» [11]. Eliot está convencido de que «es malo cuando la poesía y la prosa están demasiado alejadas» (*JD,* 43). Pero, cuando Eliot estudia los problemas del poema extenso y del drama, introduce otro criterio, el de «intensidad». «Tiene que haber transición entre los pasajes de mayor y menor intensidad... Los pasajes de menor intensidad tienen que estar en relación con el nivel en el que se desarrolla todo el poema: prosaico» (*OPP,* 32). En la *Divina Comedia,* la *Odisea* y la *Eneida,* Eliot encuentra el «movimiento hacia la intensidad y desde la intensidad, que es la vida misma» (*PV,* 5) y al reflexionar sobre la clase precisa de lenguaje para el drama poético, define la poesía como «el lenguaje de esos momentos dramáticos en que alcanza intensidad» (*OPP,* 92). Intensidad es una palabra vaga que al parecer significa una altura emocional, una tensión en el tono. Es un criterio dudoso para aplicar a la poesía, porque conduciría al aislamiento de los pasajes de gran efecto, al argumento de Poe contra la auténtica posibilidad de un poema extenso, a los «momentos poéticos» de Saintsbury o a la total dicotomía de poesía y literatura, como la encontramos en Croce. Normalmente, Eliot recurre a nuestra intuición como árbitro final. «No seríamos capaces de reconocer la poesía... a menos que tuviéramos una idea innata de lo que es poesía en general» (*UP,* 19) parece ser una idea suficientemente buena de la situación común que conocemos un poco por experiencia sin ser capaces de definir el criterio adecuado que ha de aplicarse. Pero es un gesto de resignación debido a la renuncia de Eliot a tratar de la poesía ya sea en términos de capacidad imaginativa, ya sea en términos de su estructura musical.

Esto no quiere decir, sin embargo, que Eliot no quiera saber del problema del sonido y del metro. Lo único que no quiere es reconocerlo como distinción esencial entre la poesía y la prosa. A veces reflexiona con sensatez y sensibilidad acerca de los problemas métricos: la historia del verso blanco inglés, la amalgama de diferentes sistemas de medida en inglés o la «comparación entre uniformidad y variedad», «la evasión de la monotonía, que es la verdadera vida del verso» (*CC,* 187), aunque él confiesa que nunca ha sido capaz de «recordar los nombres de los pies y de los metros» y desprecia el estudio de la métrica lo mismo que el estudio de la anatomía, «que no os enseñará a hacer que una gallina ponga huevos» (*OPP,* 27). Pero en comentarios detallados más que frecuentes sobre efectos sonoros o sobre determinados metros, Eliot se sirve de los términos ritmo y música. Ritmo es un término general y vago en sus manos, «es la verdadera trama del tapiz, el esquema de organización del pensamiento del sentimiento y del vocabulario, el modo en que todo se reúne» (*Dial,* 75 [1923], 595). Es un asunto «sumamente personal. No es una forma de verso. Es muy extraño» (*SPMM,* prólogo). De algún modo precede al verdadero poema (*OPP,* 38) y a veces es una característica nacional como en Dunbar y en Whitman (*Criterion,* 14 [1935], 611). Pero nunca lo ha analizado ni utilizado de modo concreto.

En Eliot, el término «música», aunque no tan indefinido, es también muy amplio. No es solamente el modelo de sonido de la poesía. Eliot duda de si «la belleza verbal es alguna vez belleza o es puro sonido» (*PV,* 7). Considera que el sonido y el metro se encuentran en el conjunto estructural del poema. La música de la poesía es «un esquema musical de sonidos y un esquema musical de significados secundarios de las palabras que lo componen y estos dos esquemas son uno solo e indisoluble» (*OPP,* 33). Antes de esta afirmación describía Eliot lo que él quiere decir con «música de la palabra».

> Es un punto de intersección: surge de su relación, primeramente con las palabras que la preceden y la siguen inmediatamente y, de

> un modo impreciso, con el resto del contexto; y de otra relación, la del significado inmediato en ese contexto con todos los demás significados que tienen en otros contextos, con su mayor o menor capacidad de asociación (32).

Por eso Eliot ve las palabras como algo que tiene significados contextuales dentro de un poema y significados dentro de todo el sistema lingüístico. Pero es lamentable que Eliot confunda esta idea clara, calificando de fenómeno semántico la interacción de los significados, la «música», aunque comprende bien la diferencia entre poesía y música y extrae con mucho cuidado el paralelismo (38). «Las calidades musicales» las utiliza a veces como equivalentes de «imaginación oyente» (expresión tomada de Théodule Ribot), que no es únicamente el sentido del poeta para el sonido y el metro sino algo mucho más amplio, «una sensibilidad para los tonos y el ritmo que llega muy por debajo de los niveles conscientes del pensamiento y la sensación... que profundiza hasta lo más primitivo y olvidado... Penetra a través de los significados... y fusiona la mentalidad más antigua y la más cultivada» (*UP,* 118-19). A veces expresa Eliot su sentido de las limitaciones de la poesía en términos de comparación con la música. «Lindamos con la frontera de esos sentimientos que sólo la música puede expresar. Nunca podemos emular la música, porque alcanzar la condición de música sería aniquilar la poesía y, especialmente, la poesía dramática» (*OPP,* 87). Niega expresamente que pueda haber una poesía sin sentido. La de Edward Lear es una «parodia del sentido»; y un poema que es «un galimatías y carece de significado no es un poema» sino, «simplemente, una imitación de música instrumental» (*OPP,* 29-30).

Así pues, el término música sugiere las fronteras de la poesía y de la consciencia: el contacto del poeta con lo que, desde Jung, llamamos el «inconsciente colectivo». Eliot menciona la obra de Caillet y Bédé sobre relación del movimiento simbolista y la psique primitiva con aparente aprobación (*UP,* 148 n.). Sin embargo es inconcebible que Eliot pueda realmente aceptar un misticismo irracionalista. Rechaza el primitivismo de moda en nuestro tiempo (véase

*Nouvelle Revue Française,* 14 [1927], 670-71) y duda de los principales presupuestos del simbolismo de Jung. «¿Qué quiere [Herbert Read] decir con símbolos inconscientes? Si somos inconscientes de que un símbolo es un símbolo ¿es de todas formas un símbolo?» (*Criterion,* 4 [1926], 756). Al tratar el simbolismo francés, Eliot considera que es una injusticia separar a estos poetas de la poesía en general. Él ofrece una descripción completamente no-mística del significado del símbolo.

> En poesía existe la tendencia a que la palabra signifique lo más posible... que signifique la mayor cantidad de cosas posible, hacer que sea precisa y al mismo tiempo amplia; y, realmente, *unir* lo dispar y lo distante, fundirlos y moldearlos con la palabra es seguramente la maestría a la que aspira el poeta; y el poeta se distingue por hacer que la palabra *funcione* más que lo hace para otros escritores [12].

El símbolo es simplemente la palabra debidamente cargada y no una indicación a lo sobrenatural. Eliot se inclina a considerar el arte como ritual. Parodiando a Pater decía que «el arte emula la condición de ritual» (*Dial,* 75 [1923], 597) y en todas sus propuestas de renovar, en la mitad de los años veinte, el drama poético, el ritual es el concepto clave. «El teatro —no sólo en sus remotos orígenes, sino siempre— es un ritual, y el fracaso del teatro contemporáneo por satisfacer los deseos de ser ritual es una de las razones por las que no es un arte vivo» (*Criterion,* 1 [1922-23], 305). Incluso el mito, al que constantemente recurre como poeta, lo recomienda únicamente como método, como técnica y estratagema, como una «manera de controlar, de ordenar, de dar forma y significado al inmenso panorama de futilidad y anarquía que es la historia contemporánea que se revela en *Ulysses*» (*Dial,* 75 [1923], 480). Pero Eliot no indentifica la poesía con el fabricar mitos o con la búsqueda del mito original. Nos acercamos más a la idea central de Eliot cuando nos dice que «el artista es más primitivo, y también más civilizado, que sus contemporáneos» (*Egoist,* 5 [1918],

105). El artista es viejo y nuevo a la vez: tiene, o debería tener, la sensibilidad unificada que abarca desde la respuesta más elemental a las abstracciones sumamente intelectuales. Contiene toda la historia, que es la esencia de su universalidad.

Eliot tiene un concepto difícil y, posiblemente, contradictorio de la historia, del desarrollo y de la relación del poeta con ello. Por una parte parece mantener una opinión casi hegeliana de la historia. Cada época está completamente integrada y el poeta es un mero portavoz de su tiempo. Hablando de Dante, dice que «el gran poeta, al describirse, describe su época» (*SE,* 137), pero al parecer no puede evitar el describir su época. En la defensa contra la acusación de Paul Elmer More de que hay una fisura entre el criticismo correctamente clásico de Eliot y su poesía perversamente modernista, Eliot sostiene la extraña idea de que, en una época caótica, la poesía tiene que ser caótica. La situación no puede ser alterada por ningún esfuerzo. «En el momento en que uno escribe, uno es lo que es y el daño de una vida entera y el de haber nacido en una sociedad perturbada no puede repararse en el acto de escribir» (*ASG,* 30). A veces, sin embargo, hace una distinción. La misión del poeta es poner de manifiesto la cultura en la que vive y a la que pertenece, no la de expresar «aspiraciones a otra que todavía no se ha encarnado», Pero Eliot se apresura a añadir:

> Esto, desde luego, no pretende significar que el poeta tiene que aprobar la sociedad en que vive; expresar una cultura real y aprobar una situación social son dos cosas muy diferentes. De hecho, esta expresión de su cultura puede colocar al poeta en violenta oposición a una situación social que quebranta esa cultura (Stallman, 108).

Mientras Eliot concede mayor importancia al derecho que asiste al poeta a estar en desacuerdo con las tendencias de la época, aunque no con los postulados profundamente arraigados de la propia cultura, alaba a los isabelinos por sus anacronismos, por aceptar su época sin reparos. «Estaban en condiciones de concentrar su atención en sus respectivas capacidades, sobre las características co-

munes de la humanidad de todos los tiempos más que sobre sus diferencias» (*SE,* 202). Aquí se valora como condición para hacer un arte universal, un arte que pudiera llamarse «clásico», la carencia de sentido histórico y crítico.

Esa «intemporalidad» es lo que Eliot quiere expresar con clasicismo y tradición. Eliot tiene un criterio doble, una doble concepción del tiempo. Por una parte reconoce las necesidades de una época y con frecuencia juzga las obras literarias según su contribución al «progreso» de la lengua y la poesía, y, por otra parte, mantiene un criterio de eternidad. Repudia el «pirronismo literario», aunque sabe de las vicisitudes de las famas y su relación con las necesidades y afinidades específicas de una época (*GJD,* 7). En *La tradición y el talento individual* (1919) define Eliot de manera memorable esta interacción. La tradición

> implica, en primer lugar, el sentido histórico... y el sentido histórico implica una percepción, no sólo de la preterición del pasado sino de su presencia; el sentido histórico impulsa al hombre a escribir no simplemente sintiendo su propia generación sino con la sensación de que toda la literatura de Europa, desde Homero, y, dentro de ella, toda la literatura de su propio país tienen una existencia simultánea y componen un orden simultáneo. Este sentido histórico, que es el sentido de lo intemporal tanto como de lo temporal, y de lo intemporal y lo temporal junto, es lo que hace tradicional a un escritor (*SE,* 14).

Lo que Eliot llama aquí «sentido histórico» no es lo que tradicionalmente se ha llamado así. Él rechaza la causalidad histórica determinista, no es un relativista sino que más bien entiende que lo absoluto está en lo relativo, aunque no definitiva y plenamente. Parece inducir a confusión el que J. C. Ransom califique a Eliot como «el crítico histórico» (*The New Criticism,* 1941). Eliot quiere que el crítico vea la literatura «no como consagrada por el tiempo, sino que la vea fuera del tiempo; que vea con los mismos ojos la mejor obra de nuestros días y la mejor de hace dos mil quinien-

tos años» (*SW,* xiv). Todas las obras de arte las concibe como todavía presentes de algún modo,

> los monumentos existentes constituyen un orden ideal entre ellos mismos, que se modifica por la aparición de la nueva (la realmente nueva) obra de arte... Quienquiera que haya aprobado esta idea del orden de la forma de la literatura europea, de la inglesa, no encontrará absurdo el que el pasado pueda ser alterado por el presente tanto como el presente se ve dirigido por el pasado (*SE,* 15).

Mientras la figura del pasado está siendo constantemente remodelada y el orden constantemente rectificado, aún permanece siendo un orden simultáneo. Como Eliot iba a decir en *Little Gidding:* «La historia es una muestra de momentos eternos».

Las consecuencias de la idea de tradición que sustenta Eliot son obvias. Son, en parte, negativas: justifican la desconfianza de la mera personalidad, de la novedad, de la originalidad. «El poema que es absolutamente original es absolutamente malo» (*SPEP,* x). Desalientan la revolución, la tolerancia del individualismo de cualquier clase. Eliot recomienda categóricamente que el poeta sea buen conocedor, incluso erudito, de la historia de la poesía, que se ajuste a ella, aunque no completamente ni de una manera pasiva. «La verdadera originalidad es, simplemente, evolución» *(ibid.).*

Lo que teóricamente expresa Eliot en términos de tradición adquiere, cuando lo define como *la* tradición y lo describe como clásico, un significado concreto. Eliot se declaraba «clasicista», «realista» y «anglicano» en el prólogo a *For Lancelot Andrewes* (1928), declaración que, posteriormente, llegó a calificar, un tanto arrepentido, de «imprudente». No se retractó, sino que más bien puso reparos a la interpretación de que «los tres temas fueran de igual importancia» para él y de que él pensara que «los tres permanecen unidos o desaparecen juntos» (*ASG,* 29). La versión de Eliot del clasicismo no es simplemente una versión más del clasicismo académico francés, porque él no rinde culto a la edad de oro francesa como Nisard y Brunetière. Apenas estaba interesado en los clásicos franceses, aunque hizo alusiones elogiosas a la *Athalie* de Racine,

«una gran obra, desde luego» (*OPP,* 176), y escribió un ensayo sobre Pascal, que sin embargo, no es, ciertamente, nada literario.

La admiración de Eliot por los clásicos griegos y romanos parece muy general y teórica. Admite sinceramente que se encuentra «entre los que no recordaban suficientemente las lenguas clásicas para leer con facilidad los originales» (*CC,* 159). Pero Eliot, como lo demuestra su teatro, tiene buen conocimiento de la tragedia griega por las traducciones y pronto prestó un interés casi profesional a Séneca, principalmente como base para su exhaustivo estudio del drama isabelino. El único poeta de la antigüedad sobre quien Eliot ha comentado extensa y favorablemente es Virgilio. Compara el mundo de Virgilio con el de Homero como «mundo, más civilizado, de dignidad, orden y razón». Aunque considera la sensibilidad de Virgilio «más próxima a la cristiana que la de cualquier otro poeta romano o griego», decide que no se puede decir, con toda verdad, que Virgilio era «*anima naturaliter christiana*» (*OPP,* 139). Virgilio no era un místico; le faltaba el amor, en el sentido de Dante. Los comentarios sobre Virgilio son los únicos que vibran por afecto hacia un autor clásico al que considera, en cuanto a su «característica especialmente comprensible para la mentalidad cristiana» (121), como constituyente de un «enlace entre el mundo antiguo y el nuevo» (123). Incluso la Égloga IV, aunque Eliot reconoce que no profetiza la venida de Cristo, la considera como «símbolo» de la peculiar posición de Virgilio (123). A veces parece que apenas valora la antigüedad en sus propios términos sino solamente como una fase preparatoria para la cristiandad.

Tampoco puede decirse que Eliot se vea especialmente atraído por la época del neoclasicismo inglés. «Mi propia opinión es la de que no tenemos una época clásica ni ningún poeta clásico en la lengua inglesa» (*OPP,* 59). Eliot se muestra frío con Pope, «un maestro de la miniatura» (*SE,* 296), mientras que Swift provoca su horrorizada admiración. En una comparación con Ben Jonson, Eliot califica el «último capítulo de *Voyage to the Houyhnhnms* como la más terrible sátira que Jonson escribiera nunca, pero que

puede movernos a la compasión y a una especie de purgación. Por todas partes sentimos la tragedia del propio Swift... la terrible personalidad en su obra, que resulta de más profunda y más intensa emoción» que la de Jonson (*Dial,* 85 [1928], 68). Este es el tenor de los últimos comentarios acerca de la «terrible sinceridad de los vituperios de Swift contra la raza humana» [13] o «el progresivo cinismo del hombre maduro y desilusionado del mundo... que odiaba el verdadero olor del animal humano» [14]. Las críticas de Eliot a Milton son críticas al gusto neoclásico: al lenguaje artificial, a la retórica sonora, al melodrama. Solamente Dryden tiene para Eliot un fuerte atractivo, por el uso que hace del lenguaje hablado, por su fuerza satírica y su criticismo. Aunque a Dryden lo elogia constantemente por haber «establecido un inglés hablado *normal,* un habla que es válida tanto para el verso como para la prosa» (*JD,* 2), Eliot admite que, «con toda su inteligencia, Dryden tenía una mentalidad vulgar... Le faltaba una idea amplia y única de la vida; carecía de intuición; le faltaba profundidad» (*SE,* 300, 302). También denigra, en general, el siglo XVIII por el «reducido alcance de su sensibilidad y, especialmente, en la gama del sentimiento religioso» (*OPP,* 60). Tan sólo exime al Dr. Johnson por la precisión en el verso de las dos sátiras juvenalianas, por su cortesía, seguridad y facilidad [15] y lo valora mucho como crítico y moralista. De pasada se nos dice, para sorpresa nuestra, «yo coloco *The Deserted Village* muy por encima de cualquier poema de Johnson y de Gray» (*OPP,* 181); y recomienda a Crabbe como «poeta muy bueno... pero no se acude a él en busca de magia» (49).

Todo esto parece indicar que el gusto de Eliot no puede calificarse de clásico o neoclásico. Sin embargo, son los clásicos el manantial de la tradición. La conferencia *What Is a Classic?* (1944) expone una opinión muy similar a la de Sainte-Beuve, aunque Eliot nos asegura que desde hacía unos treinta y tantos años no había leído el ensayo de Sainte-Beuve del mismo título (*OPP,* 53). «La savia de la literatura europea es latina y griega —no como dos sistemas circulatorios sino como uno sólo—, porque es a través de Roma

como hay que buscar nuestro parentesco con Grecia» (70). Implícitamente, queda rechazada la idea, predominante particularmente en Alemania, de que no había que tener en cuenta a Roma e ir directamente a Grecia. Roma, en opinión de Eliot, es el eslabón indispensable en la cadena de la tradición. Alaba la «continuidad del impulso de Roma» e identifica la tradición clásica con la tradición cristiana y, específicamente, con la tradición romana y católica, que es también políticamente autoritaria (*Criterion,* 4 [1926], 22). Eliot acentúa la «necesidad de la unificación cultural de Europa», que solamente puede fundarse en las viejas raíces, «la fe cristiana y las lenguas clásicas». «Estas raíces están, creo yo, inextricablemente entrelazadas» (*CC,* 160).

Eliot incluye a veces a Alemania en la unidad de la cultura europea, definida a la vez como cristiana y como clásica. Pero niega que Goethe sea un clásico universal; lo encuentra «un poco provinciano» (*OPP,* 67) e incluso piensa que «era un simple aficionado tanto a la filosofía como a la poesía y no logró éxito en ninguna de las dos cosas; su verdadero papel era el de hombre de mundo y de experiencia —un La Rochefoucauld, un La Bruyère, un Vauvenargues—» (*UP,* 99). Anteriormente Eliot había calificado el «Himno a la Naturaleza» de «disparate» y de «deprimente como un sermón de aldea», desconociendo, al parecer, que Goethe había negado la paternidad (*Nation and Athenaeum,* 44 [1929], 527). En cualquier caso, este himno en prosa, atribuido hoy día a Johann Christoph Tobler, es una derivación de la alocución a la naturaleza, de *The Moralists,* de Shaftesbury y apenas dice algo más escandaloso que lo que pensaban los antiguos estoicos. Posteriormente, en una charla pronunciada en Hamburgo en 1955, Eliot se retractó de su baja opinión sobre Goethe. Entonces lo incluye, con Dante y Shakespeare, entre los grandes clásicos europeos y encuentra en él «sabiduría» que no es la mera sabiduría mundana de un La Rochefoucauld. Eliot había leído el libro *Man or Matter,* de Ernst Lehrs, quien, absurdamente, interpreta al Goethe científico como un precursor de la «antroposofía» oculta de Rudolf Steiner. Entonces en-

cuentra Eliot a Goethe menos representativo de su tiempo de como lo había creído antes, más universal, casi por encima de su tiempo, como Blake. Desgraciadamente, Lehrs es un intérprete fantástico, carente de sentido crítico. En la charla, Eliot no muestra ningún interés por las obras de Goethe, aunque dice que ha llegado a preferir la segunda parte del *Fausto* frente a la primera. Pero la nueva admiración por Goethe tiene un cierto aire de irrealidad alrededor; incluso de diplomacia cultural. Alemania, en 1955, iba a ser readmitida a la civilización europea.

Tenemos que reconocer que el clasicismo de Eliot es asunto de política cultural más que de crítica literaria. Deriva claramente de Irving Babbitt y de los polemistas antirrománticos franceses: Lasserre, Seillière y Charles Maurras. Eliot reconocía que *L'Avenir de l'intelligence,* de Maurras (1905), ejerció una gran influencia en su desarrollo intelectual (*Nouvelle Revue Françàise,* 9 [1923], 619-25) y defendió a Maurras en su conflicto con el Vaticano. El folleto de Eliot sobre *Dante* (1929) estaba dedicado a Maurras. En Maurras encontramos la identificación de la tradición clásica con la romana y la idea (seguramente falsa, especialmente fuera de Francia) de que el romanticismo *es* revolución y que ambas cosas son una anarquía moral y estética. En el francés encontró Eliot la idea de una tradición autoritaria, de orden, y la herencia de Roma. Aceptó su ataque general al romanticismo como fenómeno cultural pero no sus gustos literarios concretos, que difícilmente son aplicables a la literatura inglesa. Eliot dice del clasicismo moderno que es «una tendencia hacia una concepción más clara y más elevada de la Razón, y un control más sereno y más severo de la Razón sobre las emociones» y cita luego a Sorel, Maurras, Benda, Hulme, Maritain y Babbitt (*Criterion,* 4 [1926], 5) como representantes de la tendencia. Es ciertamente sintomático que todos estos nombres son de ideólogos, sin ningún poeta entre ellos, a menos que se tomen en serio los pocos poemas poco imaginistas de Hulme. Eliot sí los tomó en serio cuando comentó que Hulme tenía «la gran ventaja de poseer el don de crear», aunque, comparado con Maurras, Sorel

y Lasserre, Hulme era «inmaduro e insubstancial». Eliot mismo se dio cuenta del problema.

> La debilidad que ha sufrido el movimiento clásico en Francia es la de que ha sido crítica antes que creación... Se alcanzará una nueva época clásica cuando el dogma, o *ideología,* de los críticos se vea modificado por el contacto con la literatura creativa y los escritores creativos estén impregnados de tal modo por el nuevo dogma que se consiga un estado de equilibrio (*Criterion,* 2 [1924], 232).

Pero esta síntesis no se produjo ni pudo producirse. Con Eliot, el clasicismo sigue siendo un ideal ético y religioso: «el clasicista, o la mente adulta, es completamente realista, sin ilusiones, sin ensueños, sin esperanza, sin amargura y con una abundante resignación» (*Criterion,* 1 [1923], 39). Las implicaciones estéticas de orden y de forma son mínimas cuando él compara clasicismo y romanticismo como «lo completo y lo fragmentario, lo ordenado y lo caótico» (*SE,* 26). En 1934 pensaba que «no debería tomarse demasiado en serio» (*ASG,* 25) la diferencia, y en 1961 encontró que «los términos ya no tenían para mí la importancia que antes tenían» (*CC,* 15).

Realmente, la opinión que tiene Eliot de los poetas románticos ingleses no es de ningún modo uniformemente desfavorable. Admira a Blake, aunque permanece un tanto obscura la razón exacta. Lo elogia por «conservar una mente no nublada por la opinión del momento» (*SE,* 306), pero también se lamenta de que Blake carezca de «un armazón de ideas corrientes y tradicionales que le habrían impedido permitirse una filosofía propia» (308). Eliot parece quitar con una mano lo que ha dado con la otra. Pero la aparente contradicción puede ser resuelta: Blake sólo podía haber sido lo que era a causa de su soledad, y esta soledad fue la causa de su excentricidad.

Eliot nunca trató con detalle la poesía de Wordsworth ni la de Coleridge. Menciona la «fama exagerada» de *Kubla Khan* (*UP,* 146) y califica la *Ode on Intimations of Immortality* de «magnífica obra

de verbosidad» (*Dial,* 83 [1927], 260), pero le interesan mucho más las obras de crítica, tanto de Wordsworth como de Coleridge. Dice de la *Biographia Litteraria* que es «uno de los libros de crítica más sabios y más tontos, lo más excitante y lo más exasperante que se ha escrito nunca», pero le atribuye una gran importancia histórica. Coleridge «expuso claramente por primera vez la relación de la crítica literaria con la rama de la Filosofía que ha florecido asombrosamente bajo el nombre de Estética» (*Experiment in Criticism,* 70 [1929], 227), lo que, podría añadirse, era una novedad solamente para el mundo angloparlante. Cita y aprueba, como justificación del sentido metafísico, la descripción que hace Coleridge de la imaginación como conciliadora de ideas opuestas (*SE,* 278), pero rechaza la distinción entre imaginación y fantasía (*UP,* 77) y la frase «la suspensión espontánea de la incredulidad», sin entender, al parecer, que Coleridge se refiere a la ilusión del teatro y no de la creencia de Eliot en una doctrina poética (95).

Parece de alguna manera sorprendente que Eliot admire a Byron, a quien califica, en tono condenatorio, de tardío calvinista escocés. Elogia, en particular, los últimos cantos de *Don Juan,* en los que Byron encontró una auténtica emoción, el odio a la hipocresía (*OPP,* 205). Sin embargo, Eliot piensa que el lenguaje vulgar de Byron indica una «sensibilidad defectuosa», así como su «cruel farsa de cinismo» muestra «una mente desordenada y poco interesante» (201).

A Keats lo considera un gran poeta. Eliot piensa que las odas —«especialmente su *Ode to Psyche*— son suficientes para justificar su fama». Sin embargo, Eliot confiesa no entender lo que quiere decir con «belleza es verdad; la verdad, belleza» y a este verso lo califica de «grave defecto en un bello poema» (*SE,* 256). En el segundo *Hyperion* encontró Eliot «indicios de un esfuerzo hacia la unificación de la sensibilidad» (*SE,* 174), pero siguió manteniendo sus dudas acerca del poema (*UP,* 100). Admiró sus cartas, «ciertamente lo más notable y lo más importante de lo escrito por un poeta inglés» (100), y cita la carta a Benjamin Bailey (22 noviembre, 1817); «Hombres de genio, tan grandes como ciertos químicos

que operan en la masa del intelecto neutro —pero no tienen ninguna individualidad, ningún carácter determinado—». Esto debe haber impresionado a Eliot como anticipación a su propia preferencia por la «impersonalidad» y debe haberle afectado más como «clásico» que como «romántico».

El único poeta que, entre los románticos ingleses, destaca por las críticas adversas de Eliot es Shelley. Sus objeciones son principalmente de tipo ideológico: el ateísmo de Shelley, su odio a reyes y sacerdotes, sus ideas acerca del amor libre, le ofendían. Lo llama «pedante, hombre sin humor, egocéntrico y, a veces, casi canalla» (*UP,* 89). Pero también censura a Shelley como poeta: por una imagen confusa (*SE,* 292) o por una estrofa de «The Skylark», cuya astronomía le parece obscura (*Dial,* 84 [1928], 247). De *Cenci* dice que es tan sólo una «reconstrucción» de la tragedia isabelina (*SW,* 55; cf. *JD,* 35-36 y *OPP,* 34) y a *The Defence of Poetry* la considera inferior al *Preface* de Wordsworth (*UP,* 93). De vez en cuando tiene Eliot palabras de elogio para «The Triumph of Life», porque, como el *Hyperion* de Keats, muestra «indicios de un esfuerzo hacia la unificación de la sensibilidad» (*SE,* 274) y contiene «algo de los versos más grandiosos y más dantescos de la poesía inglesa» (*CC,* 130). Eliot, al escribir una introducción a la *English Poetry* de Leone Vivante (1950), admite que el capítulo correspondiente de la obra de este autor lo llevó a «una nueva y más comprensiva manera de ver a Shelley» (x).

Por ello el rechazo de Eliot al romanticismo apuntó más hacia Tennyson y Swinburne, hacia Pater y Morris y a los georgianos Rupert Brooke y John Drinkwater que a los auténticos románticos. Pero incluso en lo que se refiere a Tennyson hay altibajos. En 1918, Eliot hizo una defensa de doble filo de Tennyson como técnico esmerado. «Y Tennyson —añade— tiene un cerebro (un torpe cerebro grande como un reloj de granja) que lo salvó de la trivialidad. Abordó con ligereza el asunto (etérea hada Lillian), pero como un estudio serio de técnica» (*Egoist,* 5 [1915], 43). No obstante, en 1936 escribió una introducción bastante suave a una edición de

*Poems,* en la que lo elogia por «el más fino oído de poeta inglés después de Milton», por su «abundancia, variedad y competencia» y solamente pone reparos a *Princess,* por soso, y a *Maud,* por irreal. Y concluye: «Debería reprochar a Tennyson, no la suavidad o la tibieza sino más bien la falta de serenidad» (*EAM,* 175, 181). A Swinburne, sin embargo, lo señala como ejemplo de poeta para el que «el objeto ha dejado de existir, porque el significado es simplemente ilusión del significado, porque el lenguaje se ha adaptado a una vida independiente de sustento atmosférico» (*SE,* 313). En Swinburne, significado y sonido son una misma cosa o, más aún, sólo hay sonidos, y el significado es tan general como para desaparecer. Pero, sorprendentemente, Eliot admira a Swinburne como investigador y, más que como crítico, como ensalzador de los dramaturgos isabelinos y piensa que «su juicio, si se examina detenidamente y a fondo, resulta moderado y justo» (*SW,* 17). Eliot, naturalmente, reaccionó también contra Whitman, lamentando «la gran cantidad de vaciedad de su contenido» (*SPEP,* xi) y, a la vez que reconoce que es «un gran prosista», lo considera «falso al pretender que su prosa era una nueva forma de verso» (Conferencia de Nebraska [1960], 206). Eliot llega a ser poco menos que satírico e incluso violento cuando comenta la traducción de Eurípides de Gilbert Murray, tratándola de «vulgar alteración del estilo eminentemente personal de Swinburne» (*SW,* 66) o cuando ridiculiza a John Drinkwater por alardear de su ascendencia puramente inglesa (*Vanity Fair,* noviembre, 1923, 44), o cuando desprecia, como «mentes vulgares y sin inquietudes», a Edgar Lee Masters, Carl Sadburg y Vachel Lindsay (*Ibid.,* 118).

Por ello no se puede hablar del gusto poético de Eliot, ni del linaje que construye para su tradición, en términos de mera oposición al clasicismo y al romanticismo. A pesar de la superestructura ideológica del clasicismo, el gusto de Eliot pertenece a una línea que podría llamarse medieval-barroco-simbolista. Los estilos tienen bastante en común para hacer que sus preferencias sean claras y consecuentes. No hay necesidad de tratar de la relación de Eliot

con Dante, del que pensaba que era el más grande poeta de toda la historia, «el más europeo, el menos provinciano» (*CC,* 134). La opinión de Eliot sobre Dante es un tanto parcial, pero pone de relieve varias concepciones básicas de su teoría literaria: la mayor importancia a la imaginación visual, al lenguaje hablado, a un conjunto de ideas normalmente admitidas y la estructura emocional que ha absorbido y transformado las ideas abstractas. Dante parece ser el único autor medieval que interesó profundamente a Eliot, aunque él proclama una preferencia por Malory y Villon y se ocupó de estudiar a Guido Cavalcanti y Richard de St. Victor [16].

Yo utilizo el término «barroco» para designar todo arte que reacciona contra los cánones de belleza del Renacimiento antes de la aparición del neoclasicismo. Eliot parece no estar particularmente interesado en el Renacimiento como tal. En ningún caso se ocupa de ninguno de sus eminentes poetas con detenimiento hasta que llega a los dramaturgos isabelinos: Marlowe y, especialmente, Shakespeare. En dos extensos trabajos que podrían considerarse como la contribución de Eliot, más que a la crítica, a la erudición histórica inglesa, Eliot estudiaba las traducciones de Séneca y «Shakespeare y el estoicismo de Séneca» (*SE,* 65, 126), admirando el empleo del verso blanco: su libertad, su proximidad al lenguaje hablado, flexible y vigoroso al mismo tiempo. Él ve a los dramaturgos isabelinos trabajando dentro de unos convencionalismos mal definidos y alega, de modo convincente, que la debilidad del drama isabelino «no se encuentra en el someterse a normas convenidas sino a la falta de normas» (112). Los detalles de la crítica de Eliot parecen estar abiertos a la discusión. Apenas se puede describir *The Jew of Malta* como «farsa», incluso aunque sea «la farsa del antiguo humor inglés... que exhaló el último suspiro en el decadente genio de Dickens» (123). Ni tampoco le puede a uno convencer su interpretación del parlamento final de Otelo como intento de «darse ánimos a sí mismo», como «terrible manifestación de la debilidad humana», especie de *bovarysmo.* No es cierto que «Otelo haya cesado de pensar en Desdémona y esté pensando en sí mismo» (130-31).

Eliot fracasa al trasmitir el estado de ánimo y el resultado de la autoacusación de Otelo. Otelo dice su último parlamento preparando su suicidio, desviando la atención de su desenvainar la daga contra sí mismo. Ni se puede aceptar la interpretación que hace de *Hamlet,* apoyada con demasiado peso en las incomprobables especulaciones de J. M. Robertson. Parece sintomático que Eliot pensara de *Antony and Cleopatra* y de *Coriolanus* como los «éxitos artísticos más confirmados» de Shakespeare (144). Evidentemente, a él le interesaban más los dramaturgos jacobinos y carolinos a quienes dedicó algunos de sus ensayos más excelentes: los de Ben Jonson, Thomas Middleton, Thomas Heywood, Cyril Tourneur, John Ford, Philip Massinger y John Marston. El compromiso de Eliot con Jonson, Middleton, Tourneur y Marston, con su «aborrecimiento de la vida» y sus palabras, «red de raíces tentaculares que llegan a los más profundos terrores y deseos» (155), han hecho mucho para restituirlos al favor del teatro y de la crítica.

La postura de Eliot como paladín de los poetas metafísicos alcanzó mayor influencia, aunque su preferencia por Donne no era novedad: Coleridge, Saintsbury, Gosse y algunos más ya habían manifestado su admiración por Donne en el siglo XIX y Grierson había publicado una edición crítica en 1912. Eliot no definió ni describió la naturaleza de la poesía metafísica con alguna idea nueva, porque la idea de «sensibilidad unificada» o «pensamiento sentido» se remontaba por lo menos tanto como hasta el reverendo Alexander Grosart; ni siquiera trató de definir la naturaleza del «concepto». Eliot más bien expone sus razones en defensa de la poesía intelectual y las aplica a nuestro tiempo. Los poetas, en nuestra civilización,

> tienen que ser difíciles. El poeta tiene que hacerse cada vez más indirecto, más alusivo, más abstracto, a fin de forzar, de dislocar, si es necesario, el lenguaje y darle el significado que él desea. No es suficiente «buscar en nuestro corazón y escribir». Hay que buscar en la corteza cerebral, en el sistema nervioso y en el tracto digestivo (*SE,* 275-76).

Generalmente se considera a Eliot el heraldo de la fama de Donne. En el ensayo clave, *Los poetas metafísicos* (1921), emplea ejemplos de Donne para ilustrar «una percepción directa del pensamiento o una recreación del pensamiento en sentimiento» (*SE,* 272) y señala expresamente a Donne: «Para Donne, un pensamiento era una experiencia: modificaba su sensibilidad» (273). Una primera crítica casi totalmente laudatoria (*Nation and Athenaeum,* 33 [1923], 331-32) y unas observaciones sobre su manera de ver «las cosas como son» (*Egoist,* 4 [1917], 118) dan testimonio del primer entusiasmo de Eliot. Pero en 1926 debe haber cambiado su mentalidad, posiblemente bajo la influencia del libro de Mario Praz sobre Donne y Crashaw [17]. Las conferencias de Clark, parcialmente asequibles en la traducción francesa, sobre la comparación entre Dante y Donne, proporcionan un detallado contraste entre sus respectivas concepciones del amor, naturalmente a favor de Dante. Eliot pone reparos muy prosaicos a las imágenes del *Éxtasis* de Donne a causa de que interpreta equivocadamente el tono y el significado del poema, que yo, siguiendo a Pierre Legouis, considero una sofisticada invitación al amor físico [18]. Pero esta crítica a Donne es suave comparada con lo que sigue: Donne aparece como ejemplo del poeta que, simplemente, juega con las ideas. «No he podido encontrar ningún 'medievalismo' ni ningún pensamiento, sino únicamente un vasto revoltijo de erudición incoherente de la que se aprovechó en busca de efectos puramente poéticos. Me fue completamente imposible llegar a la conclusión de que Donne creyera en algo» (*SE,* 138-39). Poco después ofreció Eliot otra comparación desfavorable a Donne, esta vez con Lancelot Andrewes. Donne tiene «algo del orador religioso arrebatador, el Reverendo Billy Sunday de su tiempo, que pone la carne de gallina, el brujo de la orgía emocional» (320). Es, pues, un tanto sorprendente que Eliot contribuyera a *A Garland for John Donne,* de Theodore Spencer, en homenaje al poeta (1930), en el que dedica elogios a Donne como reformador del lenguaje poético inglés, pero encuentra en él «una clara fisura entre pensamiento y sensibilidad», piensa que se ha sobrestimado

su influencia sobre su tiempo y predice que sus sermones «desaparecerán tan rápidamente como aparecieron» (*GJD,* 8, 19).

Eliot sitúa a George Herbert por delante como gran maestro del lenguaje, como poeta sincero y piadoso, como anatomista del sentimiento y como hombre que, en su corta vida, marchó por la senda de la humildad más allá que Donne (*Spectator,* 1932, 360-61). Elogia *The Temple* como continua meditación religiosa con un armazón intelectual planificado (*OPP,* 45). «La emoción de Herbert es clara, definida, madura y constante» (*Dial,* 83 [1927], 263). Estas ideas se repiten en un folleto anodino sobre Herbert que Eliot escribió ya en 1962. Como introducción incluye una biografía y está lleno de largas citas, pero también trata de ensalzar a Herbert frente a Donne, de señalar la «diferencia entre el dominio de la inteligencia sobre la sensibilidad y el dominio de la sensibilidad sobre la inteligencia» (17). Comparado con Herbert, a Henry Vaugham lo considera un poeta menor. No es ni un gran místico ni un gran poeta, sino un precursor de Wordsworth y Lamb en su amor a la propia infancia, lo que no agradaba demasiado a Eliot (*Dial,* 83 [1927], 259-63).

Aunque el ensayo sobre Marvell parece estar escrito también a base de citas (veintisiete de diecinueve poemas de once autores en tres idiomas), causó una impresión mayor. Eliot sacó decididamente a Marvell del grupo en que normalmente se le incluía, con Bunyan y Milton, como «puritano» y dijo que sus mejores versos eran «el producto de la cultura europea, es decir, de la latina», veredicto plenamente confirmado desde entonces por los eruditos que han comprobado los contactos de Marvell con la poesía francesa y neo-latina. Eliot acertó al describir a Marvell con frases memorables: «la firme moderación bajo la ligera elegancia lírica», «la brillante y rigurosa precisión», «equilibrio, mesura y proporción de estilos» y «el ingenio fundido con la imaginación» (*SE,* 279, 285, 288, 282).

Eliot también admiraba mucho a Crashaw. Incluso en sus imágenes totalmente absurdas encuentra placer intelectual. Apoya a Ma-

rio Praz, que sitúa a Crashaw por «delante de Marino, Góngora y todos los demás como representante del espíritu barroco en la literatura» (*SE,* 250).

Cowley interesa a Eliot como muestra del nuevo espíritu científico. Él ofrece a Eliot la ocasión para resumir su admiración por la poesía del siglo XVII, la época más «civilizada» de la poesía inglesa. Eliot admira su ingenio, «una especie de equilibrio y proporción de valores intelectuales y emocionales» (*Seventeenth Century Studies,* 1938, 242) y relaciona ingenio con los «otros significados de la palabra, incluso con lo que implica de alegría, aunque quizás principalmente con lo que es más ajeno a nuestra época: la santa alegría» (*Nouvelle Revue Française,* 9 [1926], 525). El ingenio, para no confundirlo con el cinismo, «implica una constante inspección y crítica de la experiencia. Probablemente encierra un reconocimiento, implícito en la expresión de toda experiencia, de otras clases de experiencia posibles» (*SE,* 289). Casi parece aquí un sinónimo de lo que los Nuevos Críticos llaman ironía.

En la historia de la poesía de Eliot, el siglo XVIII y la época romántica aparecen como épocas de desintegración, de disociación de inteligencia y sentimiento. La reconstitución de la unidad original fue intentada por los simbolistas franceses y —como Eliot espera— por su propia obra, por Pound, Joyce y Marianne Moore. Eliot, sin embargo, rechaza las llamadas teorías poéticas del movimiento simbolista francés: sus concepciones místicas u ocultas, su insistencia sobre lo sugestivo, sus esfuerzos por conseguir musicalidad *(PV).* Al relacionar a Mallarmé con Poe, Eliot los sitúa en un mismo montón, acusándolos de no creer en las teorías que ellos mismos inventaron, llamándolos simples técnicos que querían «extender su sensibilidad más allá de los límites del mundo normal» (*Nouvelle Revue Française,* 9 [1926], 525). Eliot no podía concebir el poeta como descriptador de los jeroglíficos de la naturaleza ni aceptar la metafísica swedenborgiana o schopenhaueriana de los poetas franceses. Más bien los consideraba como los descubridores de nuevas técnicas y como hombres de una nueva sensibilidad. Baude-

laire es para él «el más grande, con gran diferencia, de todos los simbolistas franceses» (*Criterion,* 9 [1039], 357), mientras que Laforgue era tan sólo «un sucesor menor» (*SE,* 376).

El «sucesor menor» era, sin embargo, mucho más importante para la propia evolución poética de Eliot. Eliot reconoce libremente su influencia en su primera poesía (*CC,* 22, 126), pero en sus obras publicadas tiene poco que decir de él. La mayor parte de sus dispersas informaciones encierran reservas bastante severas. Se lamenta de que en su obra haya «fragmentos de metafísica no asimilados y de sentimientos flotando aquí y allá» (*Egoist,* 5 [1918], 69) e incluso dice que «permanece aprisionado en su propia adolescencia» (*SPEP,* vii). Pero en las conferencias de Clark, aún no publicadas, que pronunció en Cambridge, Inglaterra, en 1926 y en las conferencias de la John Hopkins University en 1933, citadas en recientes libros de Edward Lobb y Ronald Bush y en un artículo de Michele Hannoosh, se trata a Laforgue con una extensión considerable. En las conferencias de Clark, Laforgue y Baudelaire son considerados como los primeros poetas que resucitaron el problema del Bien y el Mal y de este modo consiguieron volver a combinar pensamiento y sentimiento y establecer un orden moral. Incluso el «satanismo» de Baudelaire, «el cultivo del mal, es un derivado o una imitación de la vida espiritual» (Hannoosh, 168), tema desarrollado en el ensayo sobre Baudelaire (1930). Laforgue «sentía un innato anhelo por el orden; esto es, que todo sentimiento debería tener su equivalente intelectual, su justificación filosófica; y toda idea, su equivalente emocional, su justificación sentimental» [19]. En las conferencias de Turnbull, en la John Hopkins University, se repite esto con una fraseología más religiosa. Laforgue busca la «salvación» para que el pensamiento y la sensibilidad trabajen juntos por una «plenitud de vida». La ironía de Laforgue procede de «la guerra entre los sentimientos implícitos en sus ideas y las ideas implícitas en sus sentimientos» [20]. Laforgue es «a la vez un sentimental que sueña con la *jeune fille* sentada al piano con sus geranios y el behaviorista que está observando los reflejos de la muchacha» (Lobb, 42) a la

luz de sus interpretaciones de Schopenhauer y Hartmann. Eliot define la ironía de Laforgue como auto-ironía y, con ello, la expresión del sufrimiento. Elogia a Laforgue por sus innovaciones técnicas de las que él se aprovechó, pero lo considera muy por «debajo de Corbière y Rimbaud en cuanto artista» (Hannoosh, 173-74). Su fallo final lo atribuye al hecho de que los filósofos sobre los que Laforgue se apoya, no son pensadores puros (como Tomás de Aquino lo era para Dante) sino que estaban corrompidos por los sentimientos, eran poéticos. O, de otro modo, Eliot sugiere que Laforgue realmente no creía en ellos y por eso permanecía dividido, *dédoublé.*

En un primer ensayo (*Criterion,* 9 [1930]), crítica de la traducción que hizo Arthur Symons de Baudelaire en 1927, Eliot condena la traducción y sus comentarios por hacer de Baudelaire una figura de los noventa, de una mala religión del vicio. Symons no entiende el carácter muy tradicional de los versos de Baudelaire, con su severidad raciniana, y no entiende su mentalidad: su lucidez y su cristianismo. Eliot está de acuerdo con Charles Du Bos en que Baudelaire era «esencialmente un cristiano, nacido fuera de su debido tiempo, y un clasicista, nacido fuera de su debido tiempo» (*EAM,* 73). El último ensayo (1930) es mucho más crítico. Eliot admite que «la opinión de que Baudelaire es esencialmente un cristiano necesita considerable reserva». El cristianismo de Baudelaire es «rudimentario y embrionario». Eliot ve el desorden de su vida y desecha «sus prostitutas, mulatas, judías, serpientes, gatos, cadáveres» como «maquinaria averiada» (*SE,* 372), como «detritus romántico» (371). Sin embargo, él es el «primer anti-romántico en poesía» (372), admirado por su fundamental sinceridad, por su sentido del pecado en el sentido cristiano de siempre. «Él era por lo menos capaz de entender que el acto sexual, como mal, es más honroso, menos aburrido que como el natural automatismo 'vivificante' y alegre del mundo moderno» (377), tema asimilable por el temperamento de Eliot.

Eliot tiene poco que decir de Rimbaud y Mallarmé. En un principio prefería la prosa sincera de Rimbaud a la «opacidad fatigosa de Mallarmé (que se desvanece descolorida y muerta)» (*New Statesman,* 19 mayo, 1917, 158). Yo no sé lo que Eliot quiso decir cuando se refería a «musgosidad» de Mallarmé (*CC,* 170) y veo alguna contradicción en sus elogios a los experimentos de Mallarmé con el lenguaje, con respecto a la importancia que normalmente da al lenguaje coloquial en la poesía. Dice, con evidente aprobación, que «todas las batallas que [Mallarmé] libró con la sintaxis representan un esfuerzo para convertir el plomo en oro, el lenguaje ordinario en poesía» (*Prose and Verse,* en *Chapbook* 22 [1921], 3-10) y la *Note sur Mallarmé et Poe* elogia la brillante crítica que Mallarmé hizo de la de Poe «por purificar el dialecto de la tribu». Mallarmé, por su peculiar sintaxis, tornó lo accidental en genuino. Incluso aunque él, como Poe y Donne, no creía en sus teorías, logró la realidad mediante conjuro que insiste en la primitiva fuerza de la palabra (*Nouvelle Revue Française,* 14 [1926], 524-26). En las conferencias de Turnbull, no publicadas (1933), desarrolló Eliot esta idea citando, de «M'introduire dans ton histoire» de Mallarmé, los versos «tonnerre et rubis aux moyeux» para demostrar que la poesía es tanto conjuro como imágenes. «'Truenos y rubíes hasta el cubo de la rueda' no pueden verse, oírse ni imaginarse juntos, pero su colocación en determinado contexto hace ver las connotaciones de cada palabra» (citado en Bush, 176). Los versos «Ajo y zafiros en el barro / cuajaban el encamado eje», de «Burt Norton», muestran que Eliot aprendió la lección de Mallarmé. Pero cualquiera que sea la práctica de Eliot, todavía en 1958, en el prólogo a *Art of Poetry,* de Valéry, reafirmó con fuerza su opinión en contra del marcado contraste que hace Valéry entre la poesía y la prosa, heredado de Mallarmé, y dice que «la norma del lenguaje de un poeta es el modo de hablar de sus contemporáneos» (xvi-xvii). En otros puntos estuvo aún más en desacuerdo con Valéry. Lo elogió por «la reintegración del movimiento simbolista a la gran tradición» [21], por su impulsión hacia el clasicismo y por su teoría de la imperso-

nalidad. Eliot quita importancia a la cuestión de la filosofía de Valéry y hace elogios de *La Pythie* y *Le Serpent,* como únicas expresiones poéticas de estados mentales más que como formulaciones abstractas. Posteriormente se ocupó de la teoría de la «poesía pura», que él considera «una meta a la que nunca puede llegarse» porque no se puede eliminar por completo, de la poesía, el contenido. A Valéry lo ve como el «más tímido de los poetas», para quien «el acto de la composición tiene más interés que el poema que resulta de él» (*CC,* 39-40). Al tiempo que Eliot admiraba la «maravilla de introspección» (*Quarterly Review,* 2 [1947], 213) demostrada por Valéry en los ensayos sobre la gestación de sus poemas y exponía los méritos de su teoría poética, de algún modo paralela a la suya propia —la importancia dada al «trabajo intelectual», al estudio de las formas prosódicas y estróficas y a la estructura (*AP,* xv)— mostraba su desacuerdo con la clara distinción que hace Valéry entre poesía y prosa y considera con alguna indiferencia su concepto del poeta. «La torre de marfil se ha equipado como un laboratorio, un solitario laboratorio» (*AP,* xxi). La descripción que hace Valéry de su procedimiento para preparar los poemas como una «limpieza a fondo de la situación verbal», él la considera, dicho con claridad, «un disparate» (*AP,* xxii). Esto todavía es una ironía repetuosa, pero cuando llega a la idea del mundo, en Valéry, Eliot se vuelve decididamente salvaje en su reacción. Al principio se lamenta del extremado escepticismo de Valéry. «Había que pensar que un hombre como éste, sin creer en nada que no pueda ser objeto de poesía, encontraría refugio en una doctrina de 'el arte por el arte', pero Valéry era demasiado escéptico para creer incluso en el arte» (*CC,* 39). Pero después ve ese escepticismo como puro egoísmo. «A menudo parece que el único objeto de su curiosidad fuera... él mismo. Nos recuerda a Narciso mirándose en el estanque» (*AP,* xxiii). En una necrología lo condena como «mente profundamente destructiva; incluso nihilista», aunque sigue admirando su inteligencia y algunos de sus poemas (*Quarterly Review of Literature,* 2 [1947], 213).

El distanciamiento de Eliot respecto a las principales figuras del simbolismo francés corre parejas con la indiferencia que de algún modo muestra respecto a W. B. Yeats. En un primer artículo, «Una mente extraña» (*Athenaeum,* 4 julio, 1919), lo trata como «no de este mundo», como «una causa de desconcierto y de desolación». «Su mente es de un egoísmo extremado y, como casi siempre sucede con el egoísmo, permanece un tanto tosca». La tosquedad, como en Joyce, sería disculpable si estuviera motivada por fuertes sentimientos, pero «el defecto de la de Mr. Yeats es que es tosca sin ser fuerte» (552). Consecuentemente, Eliot ponía reparos a la «calidad poética algo artificialmente provocada» de Yeats (*ASG,* 48) y toma muy a mal su intento de «coger el cielo por arte de magia» (*UP,* 140). Sin embargo reconoce el triunfo de Yeats al librarse del ocaso celta. «Yeats comenzó a escribir, y escribe todavía [en 1933], parte de la más bella poesía de la lengua, de la más clara, la más directa» (140). En una conferencia pronunciada en el Abbey Theatre, en 1940, Eliot parecía extrañamente evasivo, teniendo en cuenta lo festivo de la ocasión. Nos dice muy claramente que Yeats *no* influyó en los comienzos de su poesía: que «la clase de poesía que yo necesitaba para enseñarme el uso de mi propia voz no existía de ningún modo en inglés; solamente se podía encontrar en francés» (*OPP,* 252), y que «hay aspectos del pensamiento y de los sentimientos de Yeats a los que, para mí, les falta comprensión» (262). Pero describe los esfuerzos de Yeats por llegar a ser un personaje, una personalidad que, a pesar de todo, iba a ser universal. «Al comenzar a hablar como un hombre distinto está empezando a hablar al hombre» (256). Elogia el papel desempeñado por Yeats en el desarrollo del teatro irlandés como «expresión de la conciencia de un pueblo» (261) y como antídoto contra las comedias (especialmente de Shaw) que son «efímeros panfletos sobre problemas sociales transitorios». Eliot ve las comedias de Yeats como aliadas de su propia ambición por el drama poético (aunque encuentra que *Purgatory* no es «muy agradable») y pueden presentarlo como «un poeta de mediana edad», confirmando la opinión

de que los versos de Yeats acerca de «lascivia y furor», a su avanzada edad, «son bastante desagradables» (257), extraños calificativos para venir de Eliot. A pesar de todo, llegó a decir de Yeats que era «el poeta más grande de su tiempo» (*Criterion,* 14 [1935], 672).

El poeta contemporáneo que más significó para Eliot fue Ezra Pound. La opinión de Eliot sobre Pound está fuertemente determinada por las relaciones personales entre ambos y de las que no es apropiado tratar en este contexto. La operación quirúrgica de *The Waste Land* ha quedado totalmente al descubierto ahora con la edición de los borradores. Conocemos la dedicatoria del poema de Eliot a Pound, «il miglior fabbro», no carente de doble filo. Implícitamente compara a Pound con Arnaut Daniel y a Eliot con Dante (*Purgatorio,* XXVI, 116). Eliot comenzó a escribir muy pronto sobre Pound: un opúsculo anónimo en 1917 y dos críticas en 1918 y 1919. Después escribió la introducción a *Selected Poems* (1928), de Pound, e hizo un buen servicio a su fama como crítico al publicar y presentar sus *Literary Essays* (1954). El primer opúsculo está escrito en su mayor parte a base de citas, pero ya muestra el tono de muchas opiniones posteriores: la importancia que da a los conocimientos de Pound («uno de los poetas más cultos» [*CC,* 166]), a la claridad y la concreción de su verso (170), por lo que cita a Ford Madox Hueffer diciendo que «la poesía consiste en representar objetos concretos de tal modo que produzcan emoción en el lector» (181), lo que es otra anticipación del «correlativo objetivo». Muy poco después describió Eliot el método de Pound como «método histórico» en términos que recuerdan a *Tradition and the Individual Talent.*

> Como el presente no es más que la existencia presente, el significado actual de todo el pasado, Mr. Pound procede mediante el conocimiento de todo el pasado; y cuando ya todo el pasado es conocido, aparecen los componentes y se descubre el presente. Un método como éste requiere una inmensa capacidad de conocimiento y de dominio de lo que se conoce, además de la particularidad de expresarse uno mismo a través de la máscara de la historia.

El método de Pound «no es arqueológico ni pedante sino un método de poesía, y muy excelso método» (*Athenaeum,* 24 octubre, 1919, 1065).

En 1928 Eliot rinde tributo a la «superioridad plena y singular» de Pound como «maestro de la forma en el verso... Ningún viviente la ha practicado con tanto éxito. No hago excepción de época ni de país, incluyendo Francia y Alemania». Hace constar su convencimiento de que el verso de Pound ha «mejorado continuamente y que los *Cantos* es lo más interesante de todo». Pero entonces demuestra falsedad cuando confiesa que «por lo que se refiere al significado de los *Cantos,* eso nunca me preocupa y no creo que me interese» y, todavía más duro: «Confieso que rara vez me interesa lo que dice, sino únicamente, cómo lo dice». En realidad Eliot sí hace comentarios sobre la filosofía: dice de ella que es «un poco anticuada» y habla de «una fuerza arrolladora de racionalismo confuciano (la Religión de un Caballero y, por consiguiente, una Religión Inferior) que ha apisonado todo el conjunto» (*Dial,* 84 [1928], 4-7). También admite Eliot más tarde que «tiene dudas acerca de algunos de los *Cantos*» y que encuentra en ellos «un defecto creciente de comunicación» (*Poetry,* 68 [1948], 326-38). Por entonces, la estimación que Eliot hacía de Pound se concentraba en su primer atractivo como crítico. En 1936 hablaba de su crítica como «la mayor influencia literaria del siglo hasta nuestros días» y se lamentaba de que «no se haya reconocido aún plenamente la importancia capital de la crítica de Mr. Pound» (*Criterion,* 16, 668). En el ferviente homenaje personal de 1946, Eliot dice que los recortes que dio a *The Waste Land* «son prueba irrefutable del genio crítico de Pound». Pound creó «la situación en la que por primera vez había un 'movimiento moderno en la poesía' en el que colaboraron poetas ingleses y americanos, conociendo cada uno las obras de los demás e influyéndose mutuamente». «La obra crítica de Pound es casi la única obra contemporánea sobre el arte de la poesía que puede estudiar con provecho un joven poeta. Constituye un cuerpo de doctrina poética». Pero Eliot rechaza la idea de que «la fama

definitiva de Pound se fundamentara en su crítica y no en su poesía (yo mismo había dicho el mismo cumplido). No estoy de acuerdo. Es sobre su obra en conjunto como hay que juzgarlo». Eliot incluso disculpa lo que reconoce que son juicios irreverentes y enojosamente partidistas de Pound y ruega que se les considere en su propio entorno como armas de polémica para uso de los jóvenes poetas (*Poetry,* 68 [1946], 326-38). En 1954 editó Eliot una selección de los *Literary Essays* de Pound; los sacó de nuevo de los archivos a la luz pública y reclamó con la máxima energía el derecho de Pound a un lugar destacado en la historia de la crítica. Eliot dice de la crítica de Pound que es el conjunto de obras de crítica «del que menos se puede prescindir en nuestro tiempo» (xiii), «la crítica contemporánea más importante de su clase» (x), y hace a Pound «más responsable que ninguna otra persona de la revolución de la poesía en el siglo xx» (xi). Tan sólo hace algunas reservas de menor importancia: «El fallo del estilo de Pound está en que se concentra en las cartas y especialmente en la poesía» (xii). Eliot vuelve a aludir a la «impaciencia» de Pound y al irritante y a veces discutible vapuleo al que somete a valoraciones reconocidas de la literatura griega y latina» (xiii). No puedo compartir el desprecio de Pound a Virgilio. Los dos amigos se habían distanciado en cuanto a política y religión, pero Eliot siempre se aferraba a las primeras lecciones de Pound: la importancia dada a la imagen y al lenguaje coloquial y, simplemente, al difícil arte y habilidad de la poesía.

Los demás comentarios sobre poetas modernos, como las introducciones a los poemas de Harold Monroe y Marianne Moore, son moderados y acordes, pero no estamos preparados para compartir el entusiasmo de Eliot por los versos de Kipling. Este entusiasmo por una poesía que, como la de Dryden, podría ser acusada de prosaica, se corresponde con el interés de Eliot por el lenguaje hablado y también con una sorprendente faceta de su gusto personal: el espectáculo de variedades, la canción popular y la balada. Pero la atracción de Kipling va más allá: Eliot piensa que es «el más inescrutable de los autores», «dotado de un extraño don de visión

doble», de «transmitir mensajes desde cualquier punto», y, como en Pound, encuentra también en él la «imaginación histórica», una «vertiginosa sensación de proximidad al pasado», y aprueba un nacionalismo que es «conciencia de grandeza y de responsabilidad» (*OPP,* 241, 243). Es comprensible la múltiple motivación que impulsa a Eliot a defender la causa de Kipling, pero hoy puede parecer la defensa de una causa perdida.

Casi la totalidad de los trabajos críticos de Eliot se ocupan de poesía o de crítica. En la poesía incluye el drama, lo que Eliot considera drama poético, al que trató de resucitar, en la práctica, y defender, en la teoría, «buscando una especie de milagro en la perfección del drama en verso, que consistiría en una distribución de la acción humana y de las palabras de tal modo que presentara al mismo tiempo los dos aspectos: el del orden musical y el del dramático» (*OPP,* 87). Escribió extensamente sobre las posibilidades del drama poético y, en *Three Voices of Poetry* (1953; *OPP,* 89-102), puso a prueba algo parecido a una teoría del género: la primera voz era la lírica, que el lector oiría sin escuchar (descripción que recuerda el concepto que John Stuart Mill tenía de la poesía); el monólogo dramático, el poeta hablando tras una máscara, la segunda voz, y el drama con el diálogo de los personajes imaginarios, la tercera. Pero siempre, también en este mismo escrito, Eliot insiste en que las tres voces están presentes en el drama. Anteriormente había puesto reparos a la idea de Middleton Murry de que «el drama es la forma más elevada y más completa de la poesía». «Hay muchas cosas que son poesía elevada y completa y que no pertenecen a esa forma... No veo cómo podemos afirmar que es una forma más elevada y más completa que la empleada por Homero o la empleada por Dante» (*Criterion,* 15 [1936], 709). Eliot, consecuentemente, defendía la unidad de la poesía.

Pero la novela parece haber permanecido ajena a su interés crítico. No hay ningún tratado, ni siquiera un apunte sobre la novela entre los escritos críticos de Eliot y él no muestra ningún interés en lo que hoy, con bastante poca elegancia, se llama «narratolo-

gía». Pero comentó, con mucha mayor frecuencia y extensión de lo que muestran los volúmenes de la colección de ensayos, sobre novelas y novelistas. En una crítica de la *History of the French Novel,* de Saintsbury, Eliot expresa sus dudas acerca de la preferencia que manifestaba por Balzac con respecto a Stendhal y expone con detalle una comparación de Balzac con Dostoievski, en la que considera la atmósfera creada por Balzac como «el mejor desarrollo posible de la atmósfera de Mrs. Radcliffe», mientras que Dostoievski, «incluso cuando habla de las cosas más inimaginables», sigue estando en contacto con la realidad. «El 'aura' es simplemente la continuación de la experiencia cotidiana en situaciones extremas de tortura rara vez exploradas». Eliot se pone de parte de Stendhal y Flaubert, que «inequívocamente sugieren la enorme distancia que separa la pasión potencial de cualquier realización posible en la vida. También ellos señalan las barreras indestructibles que hay entre uno y otro ser humano» (*Athenaeum,* 30 mayo, 1919, 392-93).

Los que más interesaron a Eliot entre los novelistas fueron Henry James y James Joyce. James fue quien primeramente atrajo su atención, como le pasó a Pound, como americano expatriado, «ciudadano de dos países», como reza la inscripción grabada en su tumba. La nota publicada, «In Memory» (*The Egoist,* 5 [1918]), dice incluso: «Yo no puedo creer que alguien que no sea americano pueda apreciar *debidamente* a James». Eliot piensa, un tanto sorprendentemente, que James no era un buen crítico literario y que, como novelista, fue el primero en hacer «de una entidad social constituida por hombres y mujeres» un héroe de novela. Eliot observa, en un pasaje muchas veces citado y mal entendido, la falta de ideología y filosofía abstracta en James: «Tenía una mente tan noble que no había idea que pudiera quebrantarla», que diferenciaba lo que es «pensar con nuestros sentimientos frente a la corrupción de nuestros sentimientos por las ideas». «James mantiene un punto de vista, una opinión no dañada por ideas parásitas. Es el hombre más inteligente de su generación» (*Egoist,* 5 [1918], 2). Es preciso

conocer el vocabulario del primer Eliot: el elogio de la inteligencia y el pensamiento y la condena de las «ideas» abstractas que de algún modo carecen de vida, divorciadas de la sensibilidad y la particularidad. James plantea a Eliot todo el problema de América y la americanidad. Y Eliot sitúa a James inmediatamente al lado de Hawthorne, considerando que su relación con la novela victoriana es «insignificante» (olvidando a George Eliot) y que la influencia de Balzac «no es buena». Eliot considera a James como el auténtico «continuador del genio de Nueva Inglaterra», lo que siempre interpretó (también mucho después) como triunfo espiritual en un ambiente poco acogedor, como «lo que crece en un terreno de granito» (*Little Review,* 5 [1918], 53). En un último comentario, subraya que los libros de Henry James constituyen un conjunto completo. «Hay que leerlos todos, porque se percibirá, en todo, la unidad y la progresión». James no trató de retratar personajes, como generalmente se espera de la novela inglesa. Si hacía de «la sociedad inglesa una sociedad romántica, lo hacía obsesionado con la visión de una sociedad ideal y por eso estaba muy lejos de ser ciego a los fallos de la realidad». Eliot concluye:

> James no nos ofreció 'ideas' sino otro mundo del pensamiento y el sentimiento. Para encontrar este mundo, unos han acudido a Dostoievski, otros a James; y yo me inclino a pensar que el espíritu de James, mucho menos violento, con mucha más sensatez y mucha más resignación que el del ruso, no es menos profundo y es más útil, más aplicable a nuestro futuro (*Vanity Fair,* febrero, 1924).

Joyce, con quien Eliot se encontró por primera vez en París en 1920, es para él el modelo del artista ferozmente independiente. Eliot protestó contra la prohibición de *Ulysses* y en una nota necrológica, en el *Times,* y constantemente, proclamó la grandeza de Joyce. *Ulysses* es

> un libro tan completamente irlandés en lo fundamental como es posible que lo sea un libro, pero un libro tan importante en la historia de la lengua inglesa que tiene que ocupar su puesto como parte de

> la tradición, de la lengua misma. Un libro como éste no solamente logra posibilidades de lenguaje no intentadas sino que da vida de nuevo a todo el pasado (*Vanity Fair,* noviembre, 1923, 118).

Pero yo no tengo conocimiento de ningún comentario más detenido excepto aquél en el que Eliot elige «The Dead», un relato incluido en *Dubliners,* para compararlo con otros relatos de Katherine Mansfield y D. H. Lawrence. Eliot trata de demostrar que Joyce es «éticamente, el más ortodoxo de entre los más eminentes escritores de este tiempo» (*ASG,* 38). Las palabras de la última página del relato —«Su alma se había acercado a esa región donde moran las enormes huestes de los muertos»— hacen de Joyce un escritor religioso en contraste con el 'herético' Lawrence. Los personajes de Lawrence en su *In the Shadow of the Rose Garden,* revelan «ningún respeto o, incluso, conocimiento de las obligaciones morales y parecen carecer de siquiera la clase más vulgar de conciencia» (37). Sin embargo considera a Lawrence «un genio mucho mayor, si no un mayor artista, que Hardy» y luego lo vapulea por su falta de sentido del humor, por la «incapacidad de lo que ordinariamente llamamos pensar» y por la «morbosidad sexual», pero también lo elogia por una «sensibilidad extraordinariamente fina y una capacidad de intuición profunda —intuición de la que generalmente sacaba conclusiones falsas—» (58). No obstante, Eliot reconoce su lucha espiritual. «No era nada más que un sensualista» (60). Y encuentra la *Fantasia of the Unconscious* indiscutible como acusación al mundo moderno. Estos duros comentarios incluidos en *After Strange Gods* los anticipa y los desarrolla en diferentes contextos y en tonos distintos. Así, en 1927 se refería Eliot desdeñosamente a su «Tin Chapel Atheism» (*Criterion,* 6, 179). En un artículo francés tacha a Lawrence de «endemoniado, un endemoniado natural y sencillo con un evangelio». «La manera de hacer el amor los personajes de Lawrence —y no hacen otra cosa—», le parece como «un coito de protoplasma algo repugnante» (*Nouvelle Revue Française,* 27 [1927], 164), mientras en un último ensa-

yo admitía que Lawrence era «un investigador de la vida religiosa», una especie de «*contemplativo* más que un teólogo» que llegó a una «religión de poder y de magia», que es, finalmente, «una religión de autoterapia» [22]. En el elogio que hizo de un estudio sobre Lawrence realizado por Father William Tiverton, seudónimo de Martin Jarret-Kerr, Eliot parece haber llegado a una conclusión más favorable. Todavía le conceptúa como «un hombre ignorante, en el sentido de que no era consciente de lo mucho que no sabía», pero ahora lo llama «hombre de ideas caprichosas y profundas» que aspiran a una «verdad fundamental». «Sin ser un cristiano, siempre y ante todo era religioso» [23]. Eliot resume sus opiniones en una última conferencia (1962) acerca de Lawrence: «mi mente estará siempre oscilando entre la repulsa, la exasperación, el aburrimiento y la admiración». Eliot habla de su disposición a acudir en defensa de Lawrence en el juicio del caso de *Lady Chatterley's Lover* (en 1960), pero reitera su aversión con motivo de lo que le parece egoísmo de Lawrence, un «rasgo de crueldad y un defecto en común con Thomas Hardy: la falta de sentido del humor» (*CC,* 24-25). Yo no veo que Eliot haya estado alguna vez influido profundamente por Lawrence, como se ha afirmado. Nunca lo tuvo en cuenta como gran novelista: Lawrence —dice— «nunca logró realizar una obra de arte» (*Criterion,* 10 [1930-31], 769). Hace elogios de «descripciones magníficas en uno y otro lugar» (770), algunos diálogos y una narración, *Dos aves azules,* «que no tiene relación con el propio padecimiento emocional de Lawrence» (770). Dio por confirmado el diagnóstico psicoanalítico de Middleton Murry: 'complejo de Edipo'. Muchas veces se lamentó de lo mal que escribía Lawrence. Siempre lo consideró más bien como «un falso profeta» (769), como un «brujo» de una religión extraña. A lo sumo pudo simpatizar con su crítica a la moderna civilización.

También vio Eliot a Lawrence como síntoma de la decadencia del Protestantismo, de la desaparición de Dios, de lo que también sirve de ejemplo Hardy. De Hardy dice que es «una fuerte personalidad no frenada por ninguna atadura institucional o por sumisión

a algunas creencias objetivas» (*ASG,* 54). Su sentimentalismo extremado le parece a Eliot un síntoma de decadencia (55). A Eliot, sencillamente, no le gusta el pesimismo moderno, agnóstico o ateo, ni incluso el optimismo, como prueban sus despectivas observaciones acerca de Meredith. «La mayor parte de la profundidad de Meredith es profunda perogrullada» (*Egoist,* 5 [1918], 114).

Eliot evitó hacer comentarios sobre sus contemporáneos inmediatos, aunque estaban bien claras sus preferencias. Admiraba a Wyndham Lewis, amigo personal suyo, y comparó *Tarr* con Dostoievski, si bien reconoce que Lewis es «impresionantemente prudente, glacial... quizás inhumano sería un calificativo mejor que glacial» (*Egoist,* 5 [1918], 105). Le impresionó mucho *Nightwood,* de Djuna Barnes, que le pareció que correspondía plenamente a su ideal de una prosa que «tiene el ritmo de la prosa, que es el estilo de la prosa, y una musicalidad que no es la del verso». Dice que es una obra de imaginación creativa, no un tratado filosófico, y en ella encuentra «una calidad de horror o muerte muy en relación con la de la tragedia isabelina» (*Criterion,* 16 [1937], 561, 564). Se ve cómo Eliot pudo vincular el libro a algunas de sus preocupaciones —el estilo de la prosa y la tragedia jacobina— pero uno no puede dejar de pensar que estas preocupaciones le cegaron para los defectos de la obra.

Es inevitable que volvamos a algunos de los puntos centrales que han surgido de este estudio de las teorías e ideas de Eliot. Hay que distinguir tres elementos: la teoría literaria de Eliot, que es, desde luego, asunto que se extiende a un concepto de política y religión; la crítica práctica de Eliot, sus opiniones sobre escritores, sus gustos; y el ejercicio de Eliot como poeta. Sería una necedad negar que estas tres actividades de su mente (mente, después de todo) no están interrelacionadas, pero es imposible, como demuestra este estudio, llegar a la conclusión de que todas ellas constituyen un tejido sin costuras. Cada una forma su propio conjunto sólido y tiene su continuidad, pero no se pueden encubrir las fisuras que hay entre las tres. Eliot dice con frecuencia que su crítica es una

defensa de su manera de hacer, es «crítica de taller», pero esto parece cierto solamente a un nivel muy general. Él, mediante su teoría, puede justificar su intento de excluir su persona de su obra, aunque apenas pudo conseguir hacerlo así de un modo completo. Él puede defender el empleo del lenguaje coloquial contemporáneo, aunque mucha de su poesía, evidentemente, se desvía bastante a este respecto. Puede argumentar en favor del drama ritual y resaltar sus imágenes visuales, pero sus teorías no encajan de ningún modo con el verdadero estilo y carácter de su propia poesía y, por otra parte, sus teorías y sus opiniones concretas exceden notablemente de ser, en su aplicación y en su aplicabilidad, una mera defensa de su quehacer poético. Si fueran simples racionalizaciones de su manera de hacer, serían de poco interés, excepto para los estudiosos de la poesía de Eliot. Pero seguramente quieren ser y son mucho más que eso: proclaman ser ejemplo y han conseguido muchos conversos. Basta con referirse a dos distinguidos críticos americanos. Allen Tate y Austin Warren. Pero esta relación entre la teoría y la práctica de Eliot es un problema difícil que sale fuera del campo de este trabajo, que aspira al metacriticismo y ha de evitar el peligro de sumergirse en una historia de la poesía. Perdería su foco.

También dijo Eliot que sus teorías son «epifenómenos de su gusto». Pero esto también es verdad sólo en parte. Como muestra nuestro estudio de las opiniones literarias de Eliot, su gusto va muchas veces en contra de sus teorías. Hay una tensión entre sus preferencias por Dante o los metafísicos y dramaturgos jacobinos y los simbolistas franceses o incluso Pound y Joyce, y la teoría literaria con su énfasis en la impersonalidad, la tradición, el clasicismo, el orden y la razón. En algunos puntos reconoció Eliot mismo el conflicto y, consecuentemente, modificó sus teorías. La doctrina de la impersonalidad, de los sentimientos objetivos y objetivados, se contradecía con el interés, profundamente arraigado, en la personalidad y, finalmente, por el alma y su salvación. Al principio admitía Eliot un «escepticismo total, una desilusión no cínica» que encon-

tró en Bradley (*SE,* 398). Rechazó todo los sistemas metafísicos «que están condenados a elevarse como un cohete y a descender como una varita», toda la estructura del «espectáculo de un faquir por un penique» (*KE,* 168). El ego se disuelve en la experiencia inmediata, y la experiencia inmediata es, «al principio o al fin de nuestro viaje, la aniquilación y la noche total» (*KE,* 31). Pero esta verdadera resignación y este agnosticismo real (aunque a Eliot no le habría gustado este término asociado a Thomas H. Huxley) parece haber permitido a Eliot abrazar, con audacia y a la letra, el cristianismo católico. Eliot llegó a creer en el alma, su unidad, su inmortalidad y parece, como Hamlet, que haya tenido miedo del más allá de la vida. No creo que podamos saber cuándo Eliot abrazó esta fe, pero tiene que haber sido en fechas anteriores a su conversión pública al menos en tres años. En la crítica literaria, sin embargo, Eliot resistió largo tiempo a la presión de sus nuevas creencias, en parte porque, incluso en su última etapa, conservaba una conciencia clara de que la poesía no es religión y de que nunca puede sustituir a la religión (como esperan Arnold e I. A. Richards). Desde el punto de vista de la crítica literaria, es una pena que Eliot llegara a identificar la idea de la tradición con la ortodoxia (*ASG,* 31-32) y que su crítica se convirtiera más o menos en una comprobación de la conformidad con determinado dogma. La «supervisión de la tradición por parte de la ortodoxia» (67), que él exigía y practicaba, le hizo que percibiera «influencias diabólicas» en todas partes y recopilara una «cartilla de la Herejía Moderna». Miraba con complacencia a los que se negaban a elegir entre Roma y Canterbury, por una parte, y Moscú por la otra (el comunismo era para él una religión) y a los que renunciaban a aprobar su glorificación de una etapa anterior de la cultura británica. Sin embargo, a mí me parece un error decir que Eliot 'declinó' como crítico después de su conversión. Utilizaba sus dones lo mismo que siempre. Pero su interés derivó apartándose de la crítica literaria y de ese modo estuvo en condiciones de utilizar la literatura como documentos para sus lamentaciones acerca del mundo moderno. Adoptó una nor-

ma doble que descompone la unidad de una obra de arte lo mismo que la sensibilidad que conlleva su trabajo de creación y el hecho mismo de la crítica. Por eso, en beneficio de lo que creía que era de mayor interés, dio ocasión a que disminuyeran los efectos de sus éxitos como crítico literario. Considerado en su primitiva pureza, su crítica literaria parece ser realmente excelente.

## Capítulo VII

# I. A. RICHARDS
(1893-1979)

En 1937 escribí un artículo, en checo, para la revista del Círculo Lingüístico de Praga [1], en el que informaba sobre el grupo de teóricos literarios de Cambridge: I. A. Richards, W. Empson y F. R. Leavis. Yo exponía con detalle las ideas de Richards, hasta el *Coleridge on Imagination* (1934) inclusive, y hacía ciertas reservas que me parecían necesarias para cualquiera que estuviera interesado en un enfoque fundamentalmente estructuralista. Al tiempo que elogiba a Richards por su habilidad en desenredar los orígenes de la falsa interpretación de la poesía y celebraba su atención al lenguaje poético, mostraba mi desprecio hacia su psicología y censuraba sus ideas sobre el modo de existir de una obra de arte literaria. Aunque releí a Richards en varias ocasiones, nunca cambié de opinión, y la conferencia *Emotive Language Still,* que pronunció en Yale en 1949 [2], confirmó mi idea de que los rumores sobre que Richards había repudiado sus anteriores enseñanzas no eran en absoluto respaldados por el testimonio público. Aproximadamente por entonces, en otro trabajo, *Emotive Meaning Again* [3], Richards decía que

> al releer *Principles...* me siento más impresionado por mi anticipación de opiniones posteriores que porque haya sucedido algo de lo

> que tenga que retractarme. He cambiado de algún modo mi vocabulario y mis metáforas... para presentar de nuevo más o menos las mismas opiniones (*SI,* 53 n.).

Richards tenía que saber de qué estaba hablando.

Desde entonces han transcurrido muchos años. Richards publicó otra colección de trabajos, *Speculative Instruments* (1955), con la reimpresión de algunos anteriores, pero que contiene muchos que son nuevos; dos delgados volúmenes de sus propios poemas, *Goodbye Earth and Other Poems* (1958) y *The Screens and Other Poems* (1960), que contienen comentarios en prosa y un artículo, «The Future of Poetry», y conferencias y artículos dispersos, dos de los cuales, publicados en las actas de una conferencia sobre *Style in Language* (1960), son de un particular interés.

Aquí me veo yo enfrentado de nuevo con la figura de I. A. Richards. John Crowe Ranson, en *The New Criticism* (1941), comienza su capítulo diciendo: «El comentario sobre la Nueva Crítica ha de empezar con Mr. Richards. La Nueva Crítica comenzó casi exactamente con él», y Stanley Hyman, en *The Armed Vision* (1948), apoya la idea que proclama que Richards «creó la crítica moderna en su sentido más literal». Por eso releí sus libros y también, por primera vez, leí algunos de sus primeros trabajos dispersos y algunas de sus posteriores formulaciones. Leí una extensa obra de W. H. N. Hotopf, *Language, Thought and Comprehension: A Case Study of the Writings of I. A. Richards* (1965), y un libro excelente de Jerome Schiller, *I. A. Richards's Theory of Literature* (1969). Espero que no pueda sospecharse que yo no haya leído sus libros, como Richards sospecha de sus críticos (*SI,* 44), y espero que no se confirme su «triste convencimiento de que cuando se refuta una opinión se llega uno a preocupar demasiado para poder ver de qué se trata» (76).

Richards, al principio, rechaza la idea de que «hay un modo estético o un estado estético» o «emoción estética» (*PCL,* 11, 15) y alega que «cuando miramos un cuadro o leemos un poema o

escuchamos una música, no estamos haciendo algo muy diferente a lo que hacemos en nuestro camino hacia el museo o cuando nos vestimos por la mañana» (16) o, como afirma de un modo abstracto: «El mundo de la poesía en ningún sentido tiene ninguna realidad distinta del resto del mundo y no tiene leyes especiales ni particularidades de otro mundo» (78). Pero esta abolición total de las diferencias entre el arte y la vida, entre distintas clases de comportamiento —contemplar cuadros, escuchar música, dirigirse a un museo, vestirse o, para continuar en esta línea, tomar el desayuno, hacer sumas, etc.—, no puede satisfacer al esteta que, de uno u otro modo, tiene que aspirar a una definición de la especificidad del arte. Richards ve el problema y, después de darle vueltas torpemente a una definición de la diferencia entre experiencias ordinarias y las motivadas por el arte, como posibles de atribuir a «un mayor número de impulsos que tienen que coordinarse los unos con los otros» (110), llega a su famosa definición del efecto del arte: «la resolución, interinanimación y equilibrio de impulsos» (113). «Impulsos» es un término más amplio que incluye estímulos que provocan en nosotros «actitudes», «actividades imaginarias e incipientes o tendencias a la acción» (112).

La teoría de Richards es, por tanto, una reafirmación de la teoría afectiva del arte, que puede remontarse a la catarsis de Aristóteles y tiene su antecesor inmediato en la tradición de la estética psicológica en Alemania, Inglaterra y los Estados Unidos. El vocabulario preciso de Richards lo encontramos en la *Psychology of Beauty,* de Ethel D. Puffer (1905), que trata del «equilibrio de los impulsos», y en la *Valuation,* de Wilbur M. Urban (1909), que se extiende sobre el «equilibrio de los impulsos» dentro de una teoría del valor. El término de Richards, «cenestesia», para indicar la calma y la unión resultante, procede de *Psychological Principles,* de James Ward. Ward era uno de los catedráticos de Cambridge en los tiempos de estudiante de Richards. Finalmente, es evidente la relación con la enorme cantidad de literatura sobre la *Einfühlung* (Lipps, Vernon Lee y otros), que, a su vez, deriva de Dilthey, Ro-

bert Vischer, Fechner y Lotze. En Dilthey o, mejor, en una etapa de Dilthey, es chocante cómo se anticipa la teoría de Richards, aunque es poco probable que él hubiera conocido estos textos. Hugo Münsterberg, con quien Ethel Puffer reconoce estar muy en deuda, es probablemente un intermediario. En cualquier caso, cualesquiera que sean las fuentes inmediatas, la teoría psicológica fundamental de Richards no es original de él: su efecto es debido a que él la utilizó en favor de una defensa moderna de la poesía y fue capaz de aplicarla a la crítica literaria de un modo más concreto que ninguno de sus antecesores. Éstos siguieron siendo psicólogos no especializados o filósofos abstractos o, como Ethel Puffer, contaminaron su estética con la retórica sentimental.

Pero ¿fue Richards capaz alguna vez de describir este equilibrio de impulsos de un modo más claro en relación con la literatura? Lo dudo. El único intento de descripción de este proceso es una extraña reformulación de la catarsis de Aristóteles: «La compasión, el impulso para acercarse, y el terror, el impulso para retirarse, son llevados trágicamente a la reconciliación» (*PCL,* 245). Esto parece una estimación enormemente exagerada de la compasión y el terror, por no decir de su purificación. Puede tratarse solamente como metáfora para lo que es la constante reclamación de Richards en cuanto a los efectos de la poesía: ordena nuestra mente (*CI,* 227), la hace más sumamente organizada y, con ello, nos hace más felices y más sanos.

Con términos conocidos de todos los defensores del arte, especialmente Wordsworth y Shelley, Richards nos dice que «el engrandecimiento de la mente, la ampliación de la esfera de la sensibilidad humana, se produce a través de la poesía» (*PCL,* 67); que la poesía nos produce una «conmoción al descubrir qué vivo está con nuevos aspectos todo, sea lo que sea» (*PC,* 254); que la poesía, debido a «la proximidad de su contacto con la realidad», se convierte en «un arma poderosa para acabar con las ideas y respuestas irreales» (251) o que «ella desentumece nuestra mente» [4] —todas ellas afirmaciones defendibles y sensatas—. Pero después, Richards, de

un modo más extravagante, afirma también que la poesía «hace la vida más completa, más llena, más fácil» [5] y que «rehará nuestras mentes y, con ellas, nuestro mundo» (*CI,* 229). Se lamenta de que «ni una décima parte de la fuerza de la poesía se desarrolla en provecho de todos; de hecho, ni la milésima parte» (*PC,* 321). En una última conferencia, *The Future of Poetry* (1960), Richards apoya la perorata de Shelley sobre «los poetas como legisladores del mundo no reconocidos» (*Screens,* 106) y me reprende por haber dicho que «hoy día tiene que ser evidente que esta clase de defensa de la poesía desbarata sus propios propósitos» (véase, tomo II de esta obra, pág. 146). Pero Richards no intenta refutar el argumento de mis dos frases siguientes, que él no cita: «La poesía pierde su identidad por completo en una vaga síntesis de filosofía, moralidad y arte. Lo que se puede atribuir a las tres juntas, o a cualquiera de las otras dos, no será atribuido seriamente a la poesía sola». Esto es precisamente cierto en la defensa que hace Richards de la poesía. La poesía, para Richards, «es capaz de salvarnos»; «es un medio perfectamente posible para vencer el caos» (*SP,* 95); porque en Richards, como en Shelley y en la tradición neoplatónica, la poesía se ha llegado a identificar con el mito y la religión, o, mejor, en Richards, con el mito desposeído de sus antiguas reclamaciones de la verdad, y con la religión desnudada de la revelación, la doctrina, la Historia Sagrada y cualquier otra pretensión de conocimiento. De este modo resucita Richards las esperanzas de Matthew Arnold respecto a la poesía: «Lo que ahora, entre nosotros, pasa por religión y filosofía será sustituido por la poesía» (*Essays in Criticism,* 2.ª serie [1888], 2). Apenas parece necesario decir que esto es una meta imposible e indeseable: los hombres no renuncian a filosofías, ideologías y religiones por algo que remotamente se parezca a la poesía en cualquiera de las formas conocidas.

Con más moderación defiende Richards el valor de la poesía con un argumento en favor de la transferencia de la poesía a las demás actividades humanas. El cultivo de la poesía es una escuela de sensibilidad. El mal gusto en la poesía refleja de modo desfavo-

rable toda nuestra personalidad. «Una insensibilidad general para la poesía da claro testimonio de un bajo nivel de la vida imaginativa en general» (*PC,* 320). Pero el mismo Richards admite que «un hombre que es estúpido para la poesía» no necesita ser «estúpido para la vida» (319) y si la «estupidez» se limita a cuestiones del intelecto, en otro lugar, intencionadamente, pregunta «¿Cómo puede nadie afirmar con certeza que los estudiantes de Humanidades son en general seres humanos más excelentes que los demás?» (*SI,* 98). Los dos argumentos son admisibles solamente si tomamos la función educadora de la poesía en el sentido más elevado y más amplio, para que pueda incluir la mitología de Homero, la teología de Dante, la ética de Shakespeare y sólo si nos concentramos en el efecto social de largo alcance. Esto apenas puede probarse ni analizarse, pero puede suponerse, aunque sería imposible aislarlo. Si pensamos en los poetas, hay prueba suficiente de que la idea que tiene Richards de la poesía, como ordenadora de la mente y como perfeccionadora del ser humano, es falsa: ha habido hombres locos, suicidas, sinvergüenzas y muchos terriblemente infelices y desorganizados incluso entre los grandes poetas.

Richards puede llegar a tener esperanzas tan extravagantes para la poesía porque tiene una idea individualista y optimista del hombre y de sus ideales. La mente sana, organización libre para la que «el mayor mal son los conflictos entre impulsos diferentes» (*SP,* 42), es a lo que él aspira, para sí y para los demás. «El hombre no es un ser al que se pueda obligar, por amable o bienintencionadamente que se haga. Es un espíritu que aprende... mediante el ejercicio de la libertad que es su esencia» (*SI,* 63). No hay, según piensa Richards, ningún conflicto entre este individualismo y un interés por la humanidad. Él se llama a sí mismo «pedagogo», y todo su interés por el Inglés Básico (inventado por C. K. Ogden, su íntimo colaborador), por las Naciones Unidas, etc., dan prueba de su amor a la humanidad y su bienestar. Pero este bienestar lo concibe en términos de utilitarismo, con escasos sentimientos por el sentido trágico o la experiencia trágica de la Historia, y con sólo

un ligero interés por el conflicto social y ninguno por cualquier cosa que pueda considerarse trascendental.

Todo esto tiene poco que ver con la crítica literaria, o por lo menos así parece. Pero la primera consecuencia de la importancia que da Richards a los impulsos, apetencias y actitudes evasivas, es la de que Richards, al menos en teoría, se había apartado del objeto de arte, del poema. El psicologismo que Richards había abrazado niega sencillamente la estructura objetiva de la obra de arte. «Todo el estado mental, la condición mental, *es* el poema» (*PC,* 204). No hay nada aparte de eso. La belleza no es algo inherente a los objetos físicos sino una característica de algunas de nuestras respuestas a los objetos» (*PLC,* 164). Una estatua «puede producir un cierto estado mental. Es este estado de la mente el que importa y el que da valor a la estatua» (163). Este tema de la subjetividad lo desarrolla considerando todos los aspectos del poema. Las palabras, en la poesía, son «libres de significar lo que les plazca», «libres para bailar unas con otras tanto como quieran» (*SI,* 150). De aquí saca Richards la conclusión de que el lenguaje poético es, por definición, ambiguo (o, mejor, plurisignificativo), «líquido», «fluido», «ingenioso», abierto a muchas interpretaciones diversas e incluso contrapuestas, como demostró el discípulo de Richards, William Empson, en *Seven Types of Ambiguity,* de un modo que Richards, al parecer, pensó luego que era un poco «abrumador» (*SI,* 184). Lo que es cierto para las palabras y para el lenguaje poético es también cierto para el metro. «El metro es una parte o aspecto de la autoorganización de la mente» (*CI, 118).* «Su efecto no es debido a nuestra percepción de una norma en algo que está fuera de nosotros, sino a que nosotros nos hemos normalizado» (*PCL,* 139). Las imágenes y las metáforas no implican una obligación de imaginar, por nuestra parte. La gente difiere de manera radical en este punto y no hay razón para que tengan que reaccionar todos de la misma forma. También en nuestra mente se da la tragedia: nos proporciona deleite, pero «esto no indica que 'todo marcha bien en el mundo' o que 'en alguna parte, de algún modo,

hay justicia'; es señal de que todo está bien aquí y ahora en el sistema nervioso» (246). El concepto que tiene el poeta romántico de un «universo activo» no tiene nada que ver con la naturaleza tal y como la estudia la Ciencia: es una mera proyección de la mente del poeta sobre la naturaleza, una superstición animista *(CI)*.

El puente para el paso a la obra de arte se derrumba por completo. A veces Richards saca las consecuencias lógicas. «El equilibrio» alcanzado por el arte «lo puede proporcionar un tapiz, o una vasija o un gesto, de un modo tan claro como el Partenón; puede producirse a través de un epigrama lo mismo que a través de una sonata... El equilibrio no está en la estructura del objeto estimulante, está en la respuesta» (*PCL,* 248). Por eso «es menos importante que la buena poesía guste y que no guste la poesía mala, que el ser capaz de utilizar ambas como medio para ordenar nuestra mente» (*PC,* 349). Este pasaje justifica la idea de que la poesía, en Richards, se reduce a una terapia mental, a una droga inocua en la que deja de tener importancia el carácter del objeto (vasija, tapiz, gesto) o su calidad (buena o mala poesía). Está abierta la puerta a una total anarquía en la crítica, cuando la única norma es la necesidad que una persona tiene de utilizar los poemas buenos o malos, los buenos o malos tapices, vasijas y gestos para conseguir una «salud mental» (*PCL,* 248). Uno se pregunta por qué construyeron el Partenón, se pintaron frescos enormes, se compusieron sinfonías, se escribieron larguísimos poemas épicos, si se podían haber conseguido los mismos resultados haciendo vasijas, tapices y, lo más fácil de todo, gestos. Desde el punto de vista de la teoría de la crítica, que concibe su propósito como «la consecución ordinaria de un juicio», no se puede imaginar aberración ni abdicación más grande. Richards, juzgándola como estética psicológica, se las ha arreglado para describir, con términos distintos, la unidad en la multiplicidad, la obstrucción del acto libre, y la sosegada satisfacción de la experiencia estética, características todas bien conocidas de la estética kantiana. Pero ¿quién ha observado alguna vez la «marea verdaderamente compleja de los estados nerviosos» (135)

o conoce algo de los «impulsos distorsionados» o las «convulsiones» causadas por los estímulos (263) o sería capaz de relacionar esas criaturas de la «ciencia-ficción» con una obra de arte concreta? Afortunadamente, este es solamente un aspecto de la teoría de Richards.

La explicación psicológica de la experiencia estética se combina con una teoría del lenguaje expuesta en su obra, y de Ogden, *Meaning of Meaning* (1923). Se concentraba en la nueva sospecha acerca del lenguaje y en las confusiones causadas por su uso y analizaba los diferentes aspectos del significado verbal con suma perspicacia. A diferencia de los lingüistas y filósofos que se habían ocupado del problema del significado, Richards y Ogden pensaron también sobre el significado en la poesía y el *status* peculiar del lenguaje poético. Lo solucionaron haciendo una simple distinción: hay «dos usos del lenguaje totalmente distintos: el referencial y el emotivo» (*PCL,* 261). La poesía utiliza o, más bien, es lenguaje emotivo. Por eso «debe ser imposible hablar de poesía o de religión como si fueran capaces de proporcionar 'conocimiento'». «Un poema no se ocupa de referencias limitadas y directas. No dice, o no debería decir, nada» (*MM,* 158). Richards alega que en la poesía no hay lugar para la verdad ni para la doctrina y que el verso didáctico tiene, necesariamente, escaso valor (*PCL,* 75-76). Comparte la idea de Tolstoi de que la poesía es comunicación de sentimientos, aunque no limita, como hace Tolstoi, su alcance a los buenos sentimientos que promueven la hermandad entre los hombres. La poesía en Richards está radicalmente separada de la filosofía, ideología, doctrina y conocimiento de ninguna clase.

En consecuencia, Richards trata de confrontar el problema del valor cognoscitivo de la poesía con su enfoque psicológico tratando de la «creencia», esto es, la cuestión de si al lector se le pide que crea en las doctrinas que profesa el poeta y las ideas que sostiene y, por otra parte, si el poeta necesita tener o trasmitir una serie de ideas o doctrinas. Richards contesta debidamente a ambas cuestiones negándolas, pero exagera la desconfianza justificada en la

doctrina intelectual en la poesía, hasta rechazar por completo cualquier idea del mundo que ésta encierre. Por eso él proclama que «tenemos que liberar a la poesía de sus enredos con las creencias» (*SP,* 96), afirma que «no necesitamos creencias y desde luego no debemos tener ninguna si vamos a leer *King Lear*» (72) y censura a Yeats y D. H. Lawrence por sus compromisos doctrinales, que él considera arcaicos y supersticiosos. Él conserva la esperanza en una poesía sin ningún compromiso doctrinal: pensaba que había encontrado este tipo de poesía en un poema de *The Waste Land,* de T. S. Eliot, el cual, «probablemente, lleva a cabo una total separación entre su poesía y *todas* las creencias» (76 n.).

Richards, sin embargo, modificó su postura algunas veces introduciendo una distinción entre creencia «intelectual» y creencia «emocional» (*PC,* 278). «Al soneto de Donne 'Imaginé esquinas en la redonda tierra' se le puede atribuir la más completa creencia emocional, a la vez que se le niega creencia intelectual de ningún tipo» (278); pero esto es, al parecer, una actitud inferior. El poema «*exige creencia auténtica* en la doctrina para su realización imaginativa perfecta» (272-73). Un poco más adelante se nos pide que prestemos «crédito emocional» a «El fénix y la tórtola», de Shakespeare (270), pero luego, unas páginas más adelante, Richards rectifica de nuevo y dice, con sensatez, que la «idea no se cree ni se deja de creer, ni se pone en duda: está, sin más, presente» (275); y que la «cuestión de creer o no creer, en el sentido intelectual, nunca se presenta cuando leemos bien» (277). Toda la engañifa parece ser debida a la sorprendente frase de Coleridge sobre «la suspensión voluntaria de la incredulidad», fórmula derivada originariamente de la discusión de Moses Mendelssohn sobre la ilustración del teatro. Ahí su significado es suficientemente claro: tenemos que suspender nuestra incredulidad cotidiana que nos dice que no estamos siendo testigos de sucesos que ocurren, digamos, en Alejandría y en los tiempos de Antonio y Cleopatra, cuando nos sentamos en una butaca del teatro; y podríamos alegar que en la lectura existe el mismo problema. No debemos creer en elfos, dragones, cen-

tauros ni el ave fénix, aunque es difícil ver por qué es esto necesario para entender, disfrutar e incluso componer un poema acerca de «el fénix y la tórtola». Shakespeare podía haber escrito el poema aunque hubiera sabido muy bien que no existe tal ave, como muchos otros poetas escribieron de gigantes y hadas, de Leda y de Dafne, sin creer en su existencia histórica. Ni es cierto que no necesitamos conceder ningún crédito a lo que leemos en *King Lear:* no necesitamos creer en la verdad histórica del argumento, pero tenemos que creer en la diferencia entre lo justo y lo injusto, entre la gratitud y la ingratitud, entre la crueldad y la caridad. Ni *The Waste Land,* de Eliot, está «totalmente apartada de toda creencia» (aunque sea negativa), ni la poesía de Yeats o de Lawrence requieren, para que la entendamos, una creencia en las fases de la luna o en los dioses obscuros de la sangre. Toda la teoría que se preocupa de un problema psicológico que varía de una persona a otra, del grado exacto de convencimiento en cuanto a la realidad y verdad de las manifestaciones poéticas, es un intento de eliminar el viejo problema de la verdad poética: la relación de la poesía con la realidad, su pretensión de conocer lo que no pueden ofrecer ni las teorías que simplemente rechazan la «revelación» ya pasada de moda, ni la reducción de la cuestión a un asunto de grados de credulidad o de sensaciones de certeza. Se puede mantener muy bien una opinión de la poesía resueltamente secular sin aceptar la clara dicotomía de intelección y sentimiento, de objeto y sujeto, que acepta Richards.

Este psicologismo planteó una tensión tan fuerte que el mismo Richards sintió la necesidad de vencerla recurriendo a alguna norma. Una surge de la discusión de la mala calidad en la poesía (*PCL,* 199 ss.), en la que hace una distinción entre una comunicación fallida de una valiosa experiencia, ejemplificada con un poema un poco imaginista de H. D., «El Estanque», y una comunicación bien lograda de una experiencia trivial ilustrada con un soneto de Ella Wheeler Wilcox. Pero seguramente no puede comprobarse la distinción hecha por Richards: ¿Cómo puede saber nadie que la expe-

riencia de H. D. tiene algún valor, y qué valor para quién, y cuándo, y por qué esa experiencia no la ha conseguido comunicar el poema, que es nuestra única fuente para realizarla? ¿Cómo puede nadie probar que el poema de Mrs. Wilcox «reproduce exactamente el estado mental de la autora»? (201). Realmente Richards censura suficientemente bien el poema, la comunicación que se supone lograda: sus confusas imágenes, «el ritmo demasiado monótono, el sordo golpeteo de la rima, la evidencia de la descripción, la trivialidad del final», todas las características observables en el texto que no tienen nada que ver con el supuesto «apaciguamiento del espíritu inquieto» conseguido por Mrs. Wilcox. La observación de Richards sugiere que un lector crítico se sentiría molesto e irritado a causa del poema antes que conseguir el «equilibrio de impulsos» que postula Richards.

Ni el segundo intento de llegar más allá del equilibrio psíquico tiene mucho más éxito. Richards distingue cuatro significados de la palabra *poema*: «la experiencia del artista (lo que es significativo en ella), la experiencia de un lector cualificado que no cometió errores, la posible experiencia de un lector ideal y perfecto y nuestra propia experiencia real» (*PLC,* 225). Richards rechaza las definiciones primera y cuarta, en cuanto que reconoce que la experiencia del artista es única e irrepetible, y en cuanto a nuestra propia experiencia real, no puede constituir la norma para la lectura de un poema, por la sencilla razón de que varía de uno a otro individuo, y llevaría a la conclusión de que hay tantos poemas como lectores y lecturas. Richards decide que «no podemos considerar una sola experiencia, tal como un poema: tenemos que tener, en su lugar, varias experiencias de una clase más o menos similar». Esta clase estará «constituida por todas las experiencias reales ocasionadas por las palabras», lo que, dentro de ciertos límites, no difiere de «la experiencia original del poeta» (226). Sin embargo, Richards no dice cómo podríamos determinar esta clase, y sus límites, para que no se apartara de la experiencia del poeta, que él reconoce como única. «La experiencia tipo —concluye— es la experiencia pertinen-

te del poeta cuando contempla la composición completa» (227). Pero, en una nota, Richards parece admitir las dificultades de esta solución.

> El poeta podría, sin razón, no estar satisfecho. Coleridge pensaba que *Kubla Khan* era una mera «curiosidad psicológica» sin méritos poéticos; y, en un cierto grado, la opinión podría haber tenido justificación. Si no fue así, la experiencia de su sueño es lo que posiblemente deberíamos haber considerado como norma para nosotros (227 n.).

La palabra «posiblemente» demuestra que el propio Richards no estaba satisfecho con esta solución paradójica. El intento de encontrar la manera de que una obra de arte exista en el inaccesible estado psíquico de su autor, sea durante el acto de la creación, sea durante una contemplación de su obra terminada, o incluso en la variedad anárquica de cualquier número de respuestas de los lectores, conduce a conclusiones potencialmente absurdas. La solución de Richards falla porque oculta dogmas sumamente dudosos. Él supone que el equilibrio de un lector de buena poesía es de más valor que el equilibrio de una persona inculta y prosaica que no «necesita» la poesía. Sigue sin estar claro por qué una organización de impulsos más compleja tendría que ser mejor que una menos compleja y cómo se puede decir que un sistema de equilibrios contribuye al desarrollo de la mente. Ni está claro que la poesía es comunicación de experiencias emocionales específicas de un autor y que la lectura de un poema nos capacite para tener una experiencia idéntica o muy similar.

Richards no consigue salir del laberinto creado por la idea de «sinceridad», especialidad de la tradición de la crítica inglesa. Se da cuenta de algunas de sus dificultades a la vez que sospecha del «desbordamiento espontáneo de fuertes sentimientos» a causa del gusto o de la formación. Es consciente de que los sentimientos, en un poema, «no necesitan ser auténticamente personales, sentimientos 'vivos y reales'; pueden ser —lo admite— sentimientos ima-

ginados» (*PC,* 280). No le gusta la idea de que «la poesía ha de salir del corazón, es decir, que el poeta vacíe el corazón en palabras» (*CI,* 208). Ve que esa «sinceridad» va asociada a la espontaneidad, a la ficción romántica de Rousseau, al «hombre natural», pero sin embargo llega a la conclusión de: «sea lo que sea, es la calidad lo que con más insistencia exigimos de la poesía» (*PC,* 282). Para él sigue siendo «un criterio para juzgar la excelencia de la poesía» (298 n.), pero trata de redefinirlo, de darle un significado especial, para lo cual recurre a unos pasajes de Confucio que no están, ninguno de ellos, en una relación muy clara con el pensamiento de Richards ni con su vocabulario. La sinceridad, entendemos al fin, «no es sino el deseo de autorrealización» (285), «la obediencia a esa tendencia que 'busca' un orden más perfecto dentro de la mente» (288). Es nuestro viejo amigo Mente Ordenada: un poema es «sincero» y, por ello, valioso, si nos ayuda a «ordenar nuestra mente». Como prueba, Richards sugiere «algo como una técnica o ritual para aumentar la sinceridad» (290), que resulta ser una serie de temas de meditación sobre asuntos tales como «la soledad del hombre, los hechos del nacimiento y de la muerte y su enexplicable singularidad; la inmensidad inconcebible del Universo; el lugar del Hombre en la perspectiva del tiempo, la enormidad de nuestra ignorancia» (290). En las últimas ediciones, Richards dejaba caer un consejo previo: «Sentaos junto al fuego (con los ojos cerrados y los dedos apretados firmemente contra ellos) y meditad con la mayor comprensión posible». Propone una versión secular de los *Ejercicios* de Ignacio de Loyola, lo que mereció el comentario de T. S. Eliot de que Richards «trata de conservar las emociones sin las creencias en que su historia ha estado envuelta» [6]. Pero la lista de Richards parece ser una buena lista de problemas metafísicos y especulativos a los que las religiones han dado sus propias respuestas. Sin embargo, meditando sobre ellos no nos ayudaremos a juzgar la poesía. Son muchos los que han pensado sobre estos problemas profundamente sin ser poetas y ha habido muchos poetas buenos que no se preocuparon de ellos. El *pathos*

metafísico de Richards, su asombro filosófico, es evidente en pasajes como esos: no ayudan a la crítica literaria.

Esto contrasta de un modo extraño con la usual confianza de Richards en la ciencia y la pretensión de que su crítica establece o, al menos, prepara una ciencia. Sin embargo Richards tiene razón cuando protesta contra el hecho de que lo califiquen de «behaviorista» (*SI,* 118). Su punto de vista es más bien el del empirismo británico: su psicología procede de James Ward y G. F. Stout más que de J. B. Watson. Sin embargo, en sus primeros escritos da muchas muestras de referencia hacia la neurología y sus futuros avances (*PLC,* 170), relegando cómodamente un problema epistemológico a la «selva de la neurología» (120). A veces habla en términos puramente biológicos, considerando la mente equivalente al sistema nervioso (83) e identificando los «sucesos mentales con los neurales» (84) e incluso realizando un ridículo diagrama (116) que muestra el ojo y los nervios dirigidos en zig-zag a actitudes que proceden de las palabras «Arcadia, Noche, una Nube, Pan y la Luna». También en trabajos muy posteriores dice de una colección de falsas interpretaciones que es «de gran importancia para la Biología» (*SI,* 182) y la considera de «interés médico» (186). El primer intento de reducir el pensamiento a su causa, de abolir la diferencia entre «conocimiento» y «causalidad» (*PLC,* 90), supone una teoría del conocimiento asombrosamente ingenua. Pero en el mismo libro —no lo podemos olvidar— Richards admite que «la relación entre una conciencia y lo que conoce» es un misterio, como lo es la razón «por la cual algunos hechos son conscientes mientras que otros no lo son» (86). Sin embargo dice que él escribe sobre Coleridge «como un materialista que trata de interpretar... las palabras de un idealista extremado» (*CI,* 19) y está de acuerdo con «un materialismo metafísico que supone que la mente no es más que los determinados modos de funcionar del cuerpo» (60).

Richards considera su crítica como una ciencia, una «nueva ciencia» (*CI,* 43), por lo menos como preparación, a través de la experimentación, de la transformación de la crítica de nuestros días en

una ciencia (137); o como «una técnica de investigación, cooperativa, que puede llegar a merecer el ser calificada de ciencia» (xii). Sin embargo, tiene razón al rechazar la acusación de «cientificismo» en el sentido de «creencia en la universalidad del método científico» (*SI,* 48). La poesía, en su más amplio sentido, queda excluida de la categoría de ciencia y considerada como opuesta a ella; y la defensa de la poesía, mientras se lleve a cabo con armas que él considera científicas, está precisamente encaminada a reservar y conservar una actividad especial y su efecto. El lenguaje poético es emotivo y por ello está exento de cumplir la norma científica de la referencia correcta y de la verdad objetiva. Pero, por otra parte, Richards, después de todo, espera una victoria total, definitiva, de la ciencia. «Tenemos que buscar —dice en un último trabajo (1952)— un modo mediante el cual el Valor tenga que pasar sin restricciones al cuidado de la ciencia» (145). «Los hechos determinarían el valor si la importancia fuera suficientemente grande» (16) y la ciencia llegará a ser, al mismo tiempo, «algo que podría satisfacer las necesidades que las religiones atendían más o menos», aunque esto exigiría «cambios considerables en las Reglas del testimonio científico» (145).

En sus últimos escritos Richards ya ha abandonado la terminología neurológica y ha adoptado términos de la nueva teoría de la información: «feedforward» y «feedback» (*SI,* 27), «mensaje», «señal», «codificar» y «descodificar», repitiendo su esquema semántico en un diagrama con los nuevos nombres. Pero finalmente reconoce que la teoría de la información se utiliza al servicio de *la más antigua de todas las falacias,* a la que él llama «la idea de la envoltura vulgar» —la idea de que el poeta envuelve su experiencia en «una cuidada y elegante envoltura verbal—» (*Screens,* 124). Estos son todos los intentos de salvar el abismo entre las dos culturas. Richards, por lo general, apoya la idea de que, al menos en nuestro tiempo, hay dos reinos distintos: el de la Ciencia y el de la Poesía, el Mito y la Religión... A la vez que sostiene esta dicotomía fundamental, trata todavía de encontrar algo que pudiera

salvar la distancia. En el libro sobre Coleridge llama a la ciencia mito: «Todas las visiones de la Naturaleza se considera que son proyecciones de nuestra mente, y las religiones, lo mismo que la ciencia, están incluidas entre los mitos» (*CI,* 177). Pero el mito de la ciencia tiene, y tenemos que advertirlo, una condición especial. Tiene «derecho, sin restricciones, sobre nuestra actividad ordinaria», por ejemplo, «salir fuera de la carretera» (178) y mucho después confirmaba: «yo sostenía, y todavía lo sostengo, que la ciencia es verdadera, es decir, que dice cosas que pueden comprobarse» (*SI,* 55). Parece una idea extraña hablar de «salir fuera de la carretera» como ciencia. El término *mito* no implica desprecio ni encierra ningún contraste (56). Todas las actividades cognoscitivas y simbolízadoras del hombre las considera mitos, extensión del término que no parece aconsejable. Pero, por otra parte, Richards insiste en que «la ciencia no podría ser gobierno del mundo» (55), que «solamente hay reglas de comportamiento científico pero no un credo y no un centro administrativo, ni un tribunal de apelación ni un foco de autoridad para la Ciencia» (177). Richards ha modificado poco a poco la distinción lingüística original entre lenguaje emotivo y lenguaje referencial, para permitir una cierta superposición. En 1946 ideó un gráfico de las funciones de la ciencia y de la poesía en el que aparecen las mismas funciones a ambos lados, aunque en diferente orden de importancia. «Indicar» y «caracterizar» figuran en el lado de la poesía lo mismo que en el de la ciencia, debajo de «valorar» e «influir», y la misma función de la poesía tiene ahora el nombre de «realización» (*Yale Review,* 39 [1946], 110). Pero este reconocimiento de la función cognoscitiva de la poesía está extrañamente disimulado por la invención de un contraste entre «la fidelidad de la poesía» y «la verdad de la ciencia». La palabra «fidelidad» (*troth,* pronunciada *trouth,* según él dice [*SI,* 140]) parece sugerida por Bacon al citar un proverbio español, «Di mentira y sacarás verdad», que le puede haber llegado a Richards a través de *Gay Science,* 2 (1886), 214, de Eneas Sweetland Dallas, un libro ya casi olvidado, de la época victoriana, sobre la crítica.

Parece un truco torpe sustituir el anterior término *pseudoafirmaciones,* que ha sido mal interpretado dándole el significado de «afirmaciones falsas», como lamenta Richards, cuando él sólo quería decir que las afirmaciones, en poesía, no son en absoluto afirmaciones, no son ni verdaderas ni falsas, ni encierran «nada de aserción», son algo parecido a las «*Annahmen*» de Meinong, el «*Als ob*» de Vaihinger o, más probablemente, como las «*fictions*» de Bentham, que han sido estudiadas por C. K. Odgen, el colaborador de Richards. «*Troths*» son «fe, lealtades, resoluciones, compromisos y convicciones». En nuestras «*troths*» (fidelidades) «recuperamos nuestro control sobre el entorno y sobre nosotros mismos» (177-78). En resumen, las fidelidades ponen en orden nuestras mentes. El término constituye otro modo de formular la tesis central de Richards: la poesía puede no tener valor de verdad, pero tiene un valor para la vida; para la vida honrada y ordenada.

Sin embargo, para Richards, puede significar muchas cosas: en el sentido más amplio, todo juicio de valor, religión, compromisos, creencias, pero también, de un modo desconcertante, una clase específica de verso. Ni siquiera ve él con claridad si al defender la poesía no está defendiendo el estudio de la poesía y, simplemente, también el empleo del lenguaje emotivo. Richards tiene que pensar que su teoría tiene aplicación a todas las formas y clases de literatura imaginativa. Hay pasajes en los que hace una lista de escritores de prosa tales como Henry James, Bunyam, Defoe y Swift en pie de igualdad con poetas (*PLC,* 211, 213); y en los primeros años escribió sobre Dostoievski y E. M. Forster. Pero las cuestiones de género apenas le interesan, ni se ocupa de tipos, movimientos o tradiciones históricas. En la práctica, todo el interés lo pone en el análisis de la poesía lírica y en los intentos de distinguir entre poemas ingleses y poetas ingleses.

Es paradójico en la obra de Richards que en ella pueda ignorar la jerga psicológica acerca del «equilibrio mental», «modelos de impulsos» y metáforas de la mente como «disposición de muchas agujas magnéticas» (*SP,* 24) y sin embargo analizar poemas como

objetos abiertos a la inspección. No nos lo dice nunca de ese modo, pero Richards sí supone que buscamos en los objetos (como hace la teoría de la *Einfühlung*), no sólo vemos en ellos simplemente estímulos a nuestro deseo o necesidad de un orden, sino que nos sometemos a impresiones que tenemos que percibir de un modo correcto sin distorsionarlas. Incluso el diagrama algo cómico con los nervios ondulantes puede ser aplicado a un análisis fructífero de los estratos de un poema: 1) las palabras impresas; 2) los sonidos imaginados o pronunciados, a los que por razones inexplicables llama Richards «imágenes»; 3) las imágenes relativamente libres, esto es, las visiones que evocan las palabras; 4) referencias; 5) emociones y 6) actitudes afectivo-volitivas. Richards es particularmente efectivo en sus argumentos en contra del divorcio entre el sonido y el significado, entre la métrica y el sentido. Su falsa estancia compuesta de palabras sin sentido imitando la «Oda a la Natividad de Cristo», de Milton (*PC,* 232), es una demostración convincente de que «no puede juzgarse la métrica aparte del sentido y los sentimientos de las palabras» (230). Al analizar la metáfora, Richards combate sensatamente la doctrina de que las metáforas tienen que imaginarse de un modo concreto. Las metáforas, dice, constituyen parte del significado, un artificio verbal. El contenido y el vehículo (términos introducidos por Richards para evitar la ambigüedad de «imagen») actúan en reciprocidad y no pueden quedar confinados a lo que respectivamente parecen. «Las disparidades entre contenido y vehículo» son «tan operativas como sus semejanzas» (*PR,* 127). También la distinción que hace Coleridge entre imaginación y fantasía resulta ser, según la interpretación de Richards, más una tipología de las metáforas que una diferencia entre facultades de la mente; es el contraste entre una metáfora ingeniosa cuando solamente hay un punto de contacto entre contenido y vehículo como en los versos de Samuel Butler, «Como una langosta hirviendo, la mañana / comenzó a tornarse del negro al rojo», y como en una metáfora imaginativa como la favorita de Coleridge, de *Venus and Adonis,* «Mirad; como una brillante estrella se precipita del

cielo, / así se desliza él en la noche de los ojos de Venus», en la que es posible descubrir cada vez más interconexiones de unidades de significado. La distinción que hace Coleridge entre una imaginación *esemplastic* y una fantasía asociativa, la utiliza Richards para lo que él insiste que es una tipología de las metáforas puramente descriptiva. Aunque considera válida la diferenciación, Richards la reduce a una diferencia cuantitativa. «Una cuenta de las relaciones» (*CI,* 83) es lo que decide qué es imaginación y qué es fantasía, y probablemente, también el grado de imaginación. Pero no saca consecuencias de esta interpretación. Richards prefiere realmente las metáforas fantásticas, ingeniosas, «barrocas». Esta preferencia la fundamenta en otra tipología ideada por él: la diferenciación de la poesía de exclusión y la de inclusión, términos tomados de Santayana [7]. En Richards, «exclusión» significa limitación a un modo específico o definido de emoción (*PLC,* 249), mientras que «inclusión» hace referencia a la poesía compleja, que permite la «heterogeneidad», la «rivalidad y el conflicto» entre sentimientos. Una distinción entre estos dos tipos, de la que Richards saca poco provecho, se convirtió en tema central de la teoría de Cleanth Brooks: la prueba de la ironía. La poesía exclusiva o simple no puede prestarse a «una contemplación irónica» (250). Por eso, a pesar del léxico psicológico referente a impulsos, actitudes y apetencias, Richards estimulaba el análisis de textos poéticos en términos de la interacción de las palabras y las funciones de las imágenes. De aquí sus efectos en la Nueva Crítica que, aunque con frecuencia aprobaba su léxico psicológico, mostró poco interés en sus especulaciones psicológicas.

La mayor influencia, y la más beneficiosa, de Richards se debió al *Practical Criticism* (1929). Se le puede criticar fácilmente en sentido adverso si se le juzga como el experimento científico que pretende ser. Emplea una metodología poco objetiva: no hace un análisis en términos cuantitativos ni hay en él siquiera un método apropiado de formulación de preguntas, ni ninguna clase de salvaguardia contra lo que era claramente el peligro de la situación: el

arriesgado alarde de los «asuntos» que se tratan en los poemas. Ni Richards pudo protegerse contra la obvia tomadura de pelo. Pero, a pesar de la documentación incontrolada, el libro se las arregla para analizar las fuentes de los errores de interpretación y, de modo convincente, probar la desorientación que afecta a los estudiosos tan pronto como se les priva del apoyo de nombres, su autoridad y su anclaje en la historia. La clasificación detallada de las fuentes de falsas interpretaciones parece superponerse innecesariamente; algunos de los grupos podrían combinarse, pero, en conjunto, el esquema es convincente. El sentido claro de la poesía resultaba ser la primera y la de mayor dificultad. La falta de sensibilidad (por ejemplo, una percepción falsa del ritmo exacto de un poema) es la segunda fuente de error de interpretación. La interpretación incorrecta del lenguaje figurado es la tercera. La cuarta son los equívocos debidos a asociaciones personales extravagantes. La quinta es la trampa de las respuestas clásicas, la sexta, el sentimentalismo, la séptima, las inhibiciones, la «dureza de corazón», y la octava, la interferencia de lealtades doctrinales: prejuicios religiosos, políticos y filosóficos. La novena son las suposiciones acerca de técnica poética, como la exigencia de una rima pura. Y, finalmente, como décima fuente de fallo, están las suposiciones críticas y demandas prioritarias sobre la naturaleza de la poesía. Podrían reclasificarse, seguramente, estas diferentes fuentes agrupándolas, bien como desviaciones hacia lo demasiado general, convencional y trivial (para lo que Richards emplea el término *respuestas clásicas*), bien como desviaciones hacia lo demasiado individual, lo arbitrariamente personal.

Todo el libro manifiesta algo que la teoría de Richards ha eludido: la corrección y la validez de una interpretación específica, la objetividad de una estructura determinada comunicada por un poema. Richards tiene que creer que algunas o muchas de las interpretaciones de sus alumnos son totalmente erróneas y que muchos juicios y categorizaciones de los poemas por su calidad estética son equivocados, mientras que el suyo y algunas de sus interpretaciones

y juicios son correctos. ¿Por qué algunos de los poemas son buenos y otros definitivamente malos? Él no puede explicar esto en términos del «equilibrio» de sus alumnos o de sus «necesidades» mentales, pero puede hacerlo recurriendo al texto, mostrando que las imágenes son confusas; el ritmo, infantil, y el tema, trivial y sentimental.

En un apéndice al *Practical Criticism* —«Quince versos de Landor» (1933)— Richards se enfrenta por primera vez de un modo sistemático con el problema de la corrección de la interpretación. Reafirma su fe en el testimonio subjetivo: «Un juicio que, al parecer, se refiere a un poema es principalmente un juicio sobre quien lo interpreta». «Una opinión acerca del poema... lo que realmente nos dice es cómo ha sido interpretado en determinadas condiciones mentales». Luego, Richards admite: «puede parecer que desde esta perspectiva se desvanezca la diferencia entre una interpretación buena y una interpretación mala; ya no tiene ningún sentido el término 'correcto' aplicado a la interpretación». «Sería un error», dice; y pasa a tratar de los diversos significados posibles del término «correcto» y decidir que la prueba de que una interpretación es correcta es «su coherencia interna y su coherencia con todo lo demás que sea de importancia» (*SI,* 195-96). Pero ¿cómo puede él, con esta premisa psicológica, llegar a una teoría de la coherencia? Él mismo sigue diciendo:

> Pero esto es un modo de hablar innecesariamente ficticio. Podemos decir, en su lugar, que esta coherencia interna y externa constituye la corrección. Cuando una interpretación es lógica (sin entrar en contradicción con nada: la historia, la tradición literaria, etc.) decimos que es correcta: cuando tiene en cuenta todos los puntos que se prestan a la interpretación y ordena del modo más aceptable las interpretaciones que ofrece.

Pero ¿qué puede significar «aceptable» en una teoría como ésta? Parece que este adjetivo encierra un problema.

> Podemos no tener 'la interpretación correcta' de un pasaje y probablemente no la tendremos, y podríamos no reconocerla como tal

> si la tuviéramos; en esto, nuestra definición está bien de acuerdo con el uso corriente del término 'correcto', que quizás deriva de alguna definición tal como 'lo que corresponde' a lo que el poeta tenía en la mente (196).

Como es característico en Richards, nos ha dejado en el aire, nos ha enviado a un estado mental del poeta desconocido e inaccesible, y además sus palabras no son decisivas, ya que las suaviza con el «quizás».

Sin embargo tuvo que enfrentarse de nuevo con la cuestión de la «corrección». Ocasionalmente habla, sin escrúpulos, de un «error» de interpretación (*SI,* 101) y de un «deseo de interpretar fielmente» (*PC,* 242). En sus primeros escritos, Richards había marcado con precisión una diferencia entre la parte técnica y la parte crítica de una obra de arte y había atribuido escaso interés a la técnica: forma, unidad, composición, expresión, ritmo, fuerza, trama, carácter, son términos que emplean como «si se refirieran a cualidades inherentes a cosas ajenas a la mente» (*PCL,* 21); pero sólo son estados mentales, experiencias que Richards describe en términos de estímulos, actitudes y equilibrios. Sin embargo, llegó a reconocer que existe el problema de la «pertinencia de la interpretación» (*SI,* 102), del «error, la interpretación inadmisible» (*Style,* 242). Entonces ya admite que «recurrir a hipótesis de lo que sucede en la mente de Shakespeare o a lo que también hipotéticamente sucede en la mente del lector... no es un procedimiento favorable», aunque dice, sin dar ninguna razón, por extraño que parezca, que «en una novela, comedia o sermón yo, sin dudarlo, emplearía esos recursos» (245). Luego se esfuerza por explicar por qué es un error una interpretación, evidentemente falsa, de una palabra en un soneto de Shakespeare: invoca un conocimiento del inglés de la época de Shakespeare y un conocimiento de la etimología a la vez que, más generalmente, «la total pertinencia mutua, un control del todo sobre la parte» (249). Las limitaciones que impone el sistema de una lengua a cualquiera de sus componentes —reconoce entonces

Richards— «se parecen mucho a las que impone una sociedad a sus miembros o a las que un organismo impone a las células que lo constituyen» (250). Esta analogía es una, ya antigua, en la crítica romántica, pero en Richards sigue siendo no sólo una metáfora que compara el poema con el hombre, el animal y la planta, sino que lo concibe a semejanza del conjunto humano de cuerpo y mente, de un ser que se desarrolla dentro de su sociedad, lengua y tradición. Richards, en una ocasión, incluso acierta a pensar en el «círculo del entendimiento», conocido en toda teoría de la interpretación desde Schleiermacher. «La fórmula soberana de toda interpretación es la de que tenemos que pasar de juzgar el conjunto a juzgar los detalles. Es siempre desastroso proceder a la inversa» (*PC,* 40). Él, sin embargo, no desarrolla más esta idea y se queda con la analogía del organismo, que, si se exprime, creo yo, conduce a nuevos errores: a no ver claramente la estructura de una obra de arte, que no es, en absoluto, semejante a un ser viviente sino un sistema coherente de signos, normas y valores.

No obstante, el concepto de organismo, el paralelismo entre el poema y el conjunto del ser humano, es la base de las normas y juicios críticos de Richards. Recurre a la antigua norma de unidad y armonía cuando se ocupa del *Howards End,* de E. M. Forster. Pone reparos al conflicto entre el «tema de la supervivencia», la preocupación medio mística con la sucesión de las generaciones y la tesis sociológica, la «separación entre gente de visión y gente de acción» [8]. El conflicto es «el origen de esa debilidad elusiva que... descalifica a *Howards End* como una de las mejores novelas del mundo». El criterio de la armonía lo extiende también al postulado de una armonía con las tendencias de la época. Al tratar de Yeats y de D. H. Lawrence, Richards objeta que «son inconsecuentes con el desarrollo general, consideración de extrema importancia al juzgar el valor de la obra de un poeta» (*PLC,* 197). Por otra parte, elogia a T. S. Eliot por estar, en la línea principal, con la corriente de la época (197 n.). Pero a los tres poetas los cataloga sin embargo juntos como especialistas y no como universalistas, como

Shakespeare, que recurre a la naturaleza del hombre de todas las épocas.

Richards rechaza el historicismo —el intento de reducir poetas y pensadores a «productos socio-económicos-políticos», a sus supuestas motivaciones, ya sean estudiadas por un análisis freudiano, marxista o de propaganda (*SI,* 82)— convencido como está de la unidad fundamental de la humanidad, la continuidad desde Platón a nuestros días, de la convergencia de las civilizaciones más distintas, la china y la inglesa, y de la fuerza civilizadora y curativa de la poesía en el pasado y en el futuro.

Hay algo de valentía, pero también de quijotismo, en la gran fe que tiene Richards en la fuerza de una teoría general del lenguaje y de la poesía, de la que él espera «nuevos poderes sobre nuestras mentes comparables con los que nos proporcionan sobre nuestro ambiente sistemáticas investigaciones físicas» (*CI,* 232). Nada parece apuntar a tal futuro. La teoría de la poesía de Richards, en tanto que está enredada con su psicología y opera con el concepto simple del lenguaje emotivo, me parece un callejón sin salida en la crítica. Pero donde se las arregló para mirar textos, dio cuenta de interpretaciones falsas, analizó características de una obra de arte, Richards encontró su camino de vuelta a la tradición organicista de la teoría poética que procede de Aristóteles y llega a Coleridge a través de los alemanes. Pero haciendo hincapié en estas ideas, lo asimilamos a algo conocido con anterioridad y negamos lo que, después de todo, por extravagante que sea, era la novedad estimulante de su teoría: el rechazo radical de la estética, la decidida reducción de la obra de arte a un estado mental, la negación del valor de la poesía como verdad y la defensa de la poesía como lenguaje emotivo que ordena nuestra mente y nos proporciona equilibrio y salud mental.

«Quizás más que ningún otro hombre desde Bacon —dice Stanley Hyman— Richards ha tomado todo su conocimiento como de su incumbencia, y su campo es la mente humana en su totalidad» (*The Armed Vision,* 315). Pero esto parece desorbitadamente exa-

gerado; Richards, por el contrario, no es un Bacon ni un Hegel, ni siquiera un Dilthey o un Croce, sino un especialista obsesionado con una idea central: la crítica del lenguaje, que él ha aplicado a muchas cosas y que le ha llevado hasta *Basic English, How to Read a Page, Mencius on the Mind,* etc., etc. Él no es «el más grande y el más importante de los críticos literarios en ejercicio» *(Ibid.).* Desde luego no hay razón para que tuviera que haberse salido del campo de interés elegido; sin embargo, no ha escrito sobre literatura contemporánea, nunca intentó la historia literaria o el estudio individual de un escritor determinado y no ha realizado ningún análisis técnico del estilo. Se podría alegar que la falta de interés de Richards en la clase de estilística practicada en el continente (por los formalistas rusos, los estructuralistas checos, los *romanistas* alemanes como Leo Spitzer y Erich Auerbach) ha ensanchado bastante el abismo entre la crítica inglesa y americana y su desarrollo en el continente europeo. Las escasas opiniones críticas de Richards sobre cualquier obra determinada constituyen errores frecuentemente demostrables. El análisis del «Cernícalo» de Hopkins, a la vez que tiene méritos como uno de los tratados más serios sobre su autor, no interpreta correctamente el poema ya que ignora que está dirigido a Cristo. El estudio sobre *The Waste Land* es refutado por el texto y por el desarrollo posterior de Eliot. Las referencias a *Kubla Khan* parecen totalmente equivocadas. El artículo «El Dios de Dostoievski» (*Forum,* 78 [1927], 97), interpreta de un modo completamente equivocado el pensamiento de Dostoievski, cuando llega a la conclusión de que el autor ruso consideraba la creencia en una deidad «accesoria». Pero todo esto apenas importa: el impulso que Richards dio a la crítica inglesa y americana (particularmente a Empson y a Cleanth Brooks) cambiándola decididamente a la cuestión del lenguaje, su significado y su función en la poesía, siempre le asegurará su puesto en cualquier historia de la crítica moderna.

## Capítulo VIII

# F. R. LEAVIS (1895-1978) Y EL GRUPO *SCRUTINY*

El nombre de F. R. Leavis apareció en muchos periódicos americanos en 1963. El *New York Times* publicaba su fotografía y un reportaje, indignado, sobre una conferencia pronunciada el 28 de febrero de 1962 en el Downing College, Cambridge, en la que se atacaba a Sir Charles Snow y a su folleto *The Two Cultures and the Scientific Revolution* [1]. El tono violento de la crítica de Leavis y el aluvión de cartas, aún más violentamente insultantes, en las que se respondía a Leavis en la prensa británica, causaron una enorme sensación. Pocos comentaristas se pusieron de parte de Leavis. Que yo sepa, sólo Lionel Trilling, en un artículo —«Ciencia, Literatura y Cultura: la controversia Leavis-Snow» [2]—, aunque lamentaba la «ferocidad sin precedentes» de Leavis, veía que éste tenía razón al rechazar la comparación que hacía Sir Charles entre una mala literatura antigua y una buena y nueva cultura científica. Sin embargo, Leavis perjudicó su causa no solamente por el tono acerbo empleado sino por confundir el asunto con una censura a la calidad de las novelas de Snow. No es cierto, sin embargo, que Leavis no alegara nada en absoluto en favor de la literatura. No solamente denunció la vaciedad de la «esperanza social» que man-

tenía Snow, sino que trató de mostrar, aunque con brevedad y no directamente, que los hombres de letras, como Ruskin y Arnold, lucharon a brazo partido con la cuestión social y que los novelistas imaginativos, como Conrad y Lawrence, ofrecieron un ideal de vida vivido con autoconocimiento, inteligencia y responsabilidad inaccesible a la fe, carente de sentido crítico, en el progreso de la higiene y la tecnología aceptado por Sir Charles Snow. Desgraciadamente, Leavis concentró su interés en el inglés local e incluso en la cuestión de la enseñanza de la literatura y la crítica literaria en Cambridge, que él sentía que estaba en peligro por la difusión de la educación científica y por la erudición y el criticismo académicos de los catedráticos de Literatura que ostentaban la autoridad. Leavis estaba a punto de jubilarse, a los sesenta y siete, de su cátedra y sentía que su trabajo y su influencia iban a cesar y a quedar destruidos. Aquello era como un portazo de despedida y un amargo gesto de desafío.

Contrariamente a la impresión, muy extendida, Leavis no representó, ni representa, la enseñanza del inglés en Cambridge. Más bien luchó siempre al margen de la Universidad en oposición al grupo rector. Durante cinco años (1931-1936) llegó incluso a negársele una cátedra. En el librito de E. M. Tillyard, *The Muse Unchained* (1958), que pretendía ofrecer un «informe sincero de la revolución de los estudios de la lengua inglesa en Cambridge», a Leavis se le ignora intencionadamente, aunque sí se condena a su revista *Scrutiny* por su dogmatismo y su tono autoritario (128-29). Leavis, a pesar de la desaprobación oficial, logró establecer un centro eficaz de estudios de la lengua inglesa en el Downing College, que ha llevado su influencia a lo largo y ancho de la enseñanza del inglés mediante la actividad de pequeños pero fieles grupos de discípulos. La revista *Scrutiny,* que se publicó durante veintiún años, desde 1932 a 1953, puede no haber sido un éxito económico, pero llegó a ser un portavoz muy reconocido del grupo. La Cambridge University Press reimprimió la colección completa de diecinueve tomos de la revista. Y una antología de sus artículos, *The Importance*

*of Scrutiny,* editada por Eric Bentley en 1948, atrajo por primera vez la atención hacia este grupo en este país; llegan a las librerías de las remotas universidades de los Estados Unidos ediciones en rústica de los trabajos de Leavis y la *Pelican Guide to English Literature,* editada por uno de los discípulos, Boris Ford, en siete volúmenes (1954-61), se ha vendido a un ritmo impresionante. Está confeccionada casi íntegramente por antiguos colaboradores de *Scrutiny* o alumnos directos de Leavis y representa con la mayor fidelidad sus ideas. Cierto número de los más íntimos compañeros de Leavis han conseguido un *status* académico o, por lo menos, una reputación como críticos: por ejemplo, L. C. Knights es bien conocido por su folleto *How Many Children Had Lady Macbeth?,* (1933), una colección de ensayos, *Explorations* (1947), su libro *Drama and Society in the Age of Jonson* (1937), *Some Shakespearean Themes* (1959) y *An Approach to Hamlet* (1960). Derek Traversi, galés a pesar de su apellido italiano, autor de dos conocidos libros sobre Shakespeare [3], es otro de los adictos a Leavis. Los libros de Martin Turnell, *The Classical Moment* (1946), *The Novel in France* (1951), *Baudelaire* (1953) y *The Art of French Fiction* (1959) constituyen un vasto conjunto de comentarios sobre la moderna literatura francesa. Un discípulo americano de Leavis, Marius Bewley, ha escrito dos libros sobre la tradición de la novela americana del siglo XIX: *The Complex Fate* (1952) y *The Eccentric Design* (1959). Hay incluso un francés, Henri Fluchère, autor de *Shakespeare* (1948, trad. al ing. en 1953) y de *Laurence Sterne* (1961), y que estuvo al principio relacionado con Leavis y simpatiza con sus opiniones generales.

Hago mención de estos hechos, a los que se podía añadir otros, al objeto de sugerir que la propia idea de Leavis sobre su completo fracaso y aislamiento es un caso de autocompasión que está totalmente fuera de lugar. Es indudablemente cierto que Leavis sufrió persecución: con frecuencia se le trató con un silencio de desdén o se le despreció como «intelectual frío». Leavis, después de todo, estaba cosechando lo que sembró. Sería pueril intentar averiguar

quien comenzó la lucha en cada caso. Leavis, sin ninguna duda, se opuso a los eruditos académicos más antiguos y resaltó las diferencias que él tenía con Eliot y lo que en Inglaterra se llama la escuela de «discriminación cristiana»; siempre rechazó el marxismo y a sus aliados y ha mostrado sólo desdén hacia los medios de información literaria —el *Times Literary Supplement,* el Tercer Programa de la BBC, los dominicales y los semanarios de izquierda. También, con alguna perversidad, ha subrayado sus diferencias con los Nuevos Críticos Americanos y con F. W. Bateson, el editor de la publicación rival *Essays in Criticism.* Leavis fue un hombre con aire de desafío, un hombre de sólidas convicciones, incluso con resentimientos, de actitudes polémicas, que no practicó la diplomacia y, a veces, ni siquiera la cortesía ordinaria. A él le habría encantado, con todas estas desventajas de temperamento y de situación, haber logrado establecerse como el crítico más influyente del siglo después de Eliot. Hay una postura de Leavis, incluso una ortodoxia, que se presta a ser calificada y censurada.

Las ideas iniciales de Leavis eran un desarrollo del pensamiento y el gusto de Eliot modificados por algunas preocupaciones de orden moral y generalmente cultural que recuerdan a Mattew Arnold. Leavis (como es el primero en reconocer) [4] está profundamente influido por el Eliot de la primera época. Su primer libro importante, *New Bearings in English Poetry* (1932) puede calificarse de exposición, desarrollo y aplicación de la manera de pensar de Eliot: comienza con una crítica severa a la tradición victoriana y georgiana, a su concepción de lo «poético», a su evasión a un mundo de ensueños, su pérdida de contacto con los conocimientos de la época, lo cual condujo a una crisis de la poesía en el mundo moderno, considerada como algo sin importancia, como una diversión refinada. Al describir la situación, al final de la guerra, Leavis sólo distingue con elogios al Yeats de su última etapa, unos pocos poemas de Hardy y algo de Edward Thomas. Se echa violentamente encima de Rupert Brooke, A. E. Housman y Robert Bridges y luego se lanza a exponer la obra de T. S. Eliot comentando *The Waste Land,*

*Gerontion* y *Ash-Wednesday* con perspicacia y en tono aprobatorio. El capítulo sobre Pound es menos favorable; pero Leavis admira *High Selwyn Mauberley* como gran poema, mientras que, muy correctamente, se muestra disgustado con los *Cantos,* que «parecen ser poco más que un juego, un juego serio con la seriedad de la pedantería» (*NB,* 155). El capítulo sobre Hopkins fue una de las primeras críticas extremadamente elogiosas, una pieza que a mí me parece todavía totalmente convincente por su hincapié en la integridad y la novedad de Hopkins, por su interés en no hacer caso de los intentos de reconciliar a Hopkins con el victorianismo y su falta de interés en su teoría métrica. Termina diciendo:

> Una técnica tan interesada en la división interna, en la fricción y en las complejidades psicológicas en general, tiene una importancia especial en los problemas de la poesía contemporánea. Es posible que se compruebe, para nuestro tiempo y para el futuro, que es el único poeta influyente de la época victoriana, y a mí me parece el más grande (193).

El amor a Hopkins diferencia a Leavis de Eliot y el último capítulo muestra el interés social de Leavis: el proceso de normalización, la producción en serie, y el descenso del nivel de la literatura, que se convirtió en una de las principales preocupaciones de su revista.

El segundo libro de crítica, *Revaluation* (1936), puede calificarse de aplicación de los métodos y las ideas de Eliot a la historia de la poesía inglesa. Constituye, aunque a modo de bosquejo, el primer intento lógico que yo conozco de reescribir la historia de la poesía inglesa desde la perspectiva del siglo x. Spenser, Milton, Tennyson y los prerrafaelistas quedan relegados al plano de fondo; Donne, Pope, Wordsworth y Keats, en parte; Hopkins, el último Yeats y T. S. Eliot, pasan al primer plano. Leavis, más que Eliot, se ocupa de establecer continuidades. Por ejemplo: sobre el siglo XVII alega que la «línea del ingenio» parte de Ben Jonson (y Donne), pasa a Carew y Marvell y llega a Pope. El capítulo sobre Pope

pone al descubierto su decadencia metafísica; el capítulo sobre Wordsworth da gran importancia a la afinidad con la tradición georgiana dieciochesca. Pero el interés que pone en los capítulos y el tono que en ellos emplea es muy diverso; el libro, compuesto de artículos, aunque constituyen un conjunto unitario, es diverso en cuanto a las preocupaciones que manifiesta: el capítulo de Milton es un ataque a su estilo y a su verso, en lo cual sigue las sugerencias de Eliot, mientras que el ensayo sobre Pope muestra sorprendentemente cómo éste estaba inspirado por un ideal de civilización en el que el arte y la naturaleza volvieran a conectar y la cultura se «mantuviera adecuadamente conocedora de su procedencia y su dependencia del cultivo del suelo» (*R,* 80). De modo análogo, a Wordsworth lo trata en términos de su «cordura y normalidad esencial» (174) y a Keats, en cuanto a la madurez moral, a su «experiencia trágica», conocida por disciplina» (272). El único capítulo que casi es totalmente negativo es el que trata de Shelley, cuya poesía es calificada de «reiterativa, vaporosa, monótonamente autocontemplativa y muchas veces emocionalmente mala» (*IS,* 39). Es evidente el total acuerdo con Eliot, tanto en cuanto a los criterios aplicados como en cuanto al gusto. Pero Leavis no comparte el interés de Eliot por Dryden; está mucho más a favor de Pope; y Eliot participa poco en el interés que despiertan en Leavis, Wordsworth y Keats.

El tercer libro, *The Great Tradition* (1948), está dedicado a la novela inglesa. En realidad sólo contiene ensayos sobre George Eliot, Henry James y Joseph Conrad. La introducción justifica esta elección para ejemplo de tradición y de algún modo la amplía. Leavis denigra a los novelistas del XVIII Fielding y Sterne [5] y considera a Jane Austen como el origen de la novela inglesa. No se mete a hacer consideraciones detalladas sobre ella porque ya Mrs. Leavis había escrito varios artículos extensos acerca de esta figura en *Scrutiny* [6], que posiblemente habrían merecido la aprobación de Leavis. Pero señala la influencia de Jane Austen sobre George Eliot y, de George Eliot sobre James, que aprendió de ella; y no es necesario

decir que Conrad, en parte, sigue la línea de James. A Leavis no le agrada mucho Thackeray, «un Trollope más importante». No le gusta Meredith; no se aviene a considerar a Hardy como novelista de importancia y trata con desdén, como «una especie de diversión», la novela de Emily Brontë *Wuthering Heights* (*GT,* 27). Es de lo más asombroso que deje aparte a Dickens, que parece que no tiene «toda la importancia de una clase profundamente seria». «Es cierto que Dickens fue un gran genio y que se mantiene permanentemente entre los clásicos. Pero su genio era el de un hombre de gran amenidad» (19). Leavis, de manera algo perversa, escoge *Hard Times* como libro olvidado y lo comenta con tono favorable que destaca los pasajes maravillosos de un libro que, en mi opinión, no puede dejar de calificar, en general, como un fracaso (227-48). También en la introducción desprecia a Joyce como algo muerto y elogia, entre los novelistas más recientes, tan sólo a D. H. Lawrence, sobre quien Leavis ya ha escrito, en sus comienzos, un pequeño opúsculo sensato (1930) y a quien posteriormente dedicó un libro, *D. H. Lawrence: Novelist* (1955). Lawrence es para él «el gran genio creador de nuestro tiempo y una de las más grandes figuras de la literatura inglesa», a quien Leavis defiende constante y consecuentemente por su inteligencia y cordura fundamentales, por su acertado diagnóstico de los males de la civilización moderna. Según Leavis, «Lawrence pertenece a la misma tradición ética y religiosa de George Eliot» (*DHL,* 18, 303, 204, 98, 104, 107) —la Inglaterra rural e inconformista—. Leavis hace elogios de *The Rainbow* y de *Women in Love,* como las dos novelas más importantes y mantiene un fuego graneado contra T. S. Eliot y otros detractores del credo y el arte de Lawrence. Pero la selección que hace Leavis de las otras obras de Lawrence parece muchas veces extremadamente dudosa: alaba la aburrida alegoría *St. Mawr* o tal fábula impresa como *Las hijas del Vicario.* Evita por completo comentar *The Man Who Died* y apenas ataca la política de Lawrence y su peculiar «ética del amor». *The Great Tradition* se centra en los ensayos sobre George Eliot, por quien Leavis siente una gran

admiración y a quien ayudó a sacar del eclipse comparativo que había sufrido. Resalta la importancia de las obras posteriores de George Eliot: *Middlemarch,* fragmentos de *Felix Holt* y, en especial, *Daniel Deronda,* del que le habría gustado separar la historia de Gwendolen Harleth para publicarla aparte y hacer de ella una valoración más elevada [7]. Los ensayos sobre James conceden mayor importancia a las novelas de su etapa media, en particular al *Portrait of a Lady,* y se muestra severo en su crítica al James de la última fase. A la vez que a mí me parece justo preferir al James de la etapa intermedia, pienso que es imposible despreciar *The Ambassadors* con tanta brusquedad como lo hace Leavis e interpretar *The Wings of the Dove* y *The Golden Bowl* viendo a James no solamente como desprendido de la realidad sino considerándolo moralmente obtuso y ciego. Los ensayos sobre Conrad extienden su admiración máxima a *The Secret Agent* y *Nostromo* y denigran las primeras historias malayas. *The Great Tradition* ha de ser juzgada por el acierto de estos ensayos, por mucho que se pueda objetar en cuanto a la selección tan severa realizada entre los libros de los autores favoritos de Leavis; tenemos que mostrarnos no demasiado enfadados por los radicales desprecios que hace en el primer capítulo.

*The Common Pursuit* (1952) —el título está sacado de *La función de la Crítica,* de Eliot— es un volumen de ensayos variados. Reproduce dos ensayos ampliamente famosos, pero perversos: uno, *La ironía de Swift,* que hace de Swift un escritor puramente destructor, aunque intenso y vigoroso, e ignora los implícitos criterios religiosos y racionalistas; y el trabajo sobre Otelo, *La inteligencia diabólica y el noble héroe,* que se pasa al otro extremo de la adoración sentimental de Bradley por el noble moro. Otelo aparece como un ser egoísta, brutal y obtuso, sensual, estúpido y celoso, que incluso en sus últimas palabras se entrega solamente a una engañosa ilusión retórica. Pueden encontrarse distintos ensayos dispersos en la antología de Bentley, en *Commentary,* en la *Sewance Review* y en otros lugares. Han llegado a ser tan ruidosos y tan estridentes

como el polémico artículo contra el criticismo de T. S. Eliot («Categoría de T. S. Eliot como crítico») o mostrar intereses bastante nuevos o cambios en el interés. La introducción a *Complex Fate,* de Marius Bewley (1952), es el más completo pronunciamiento de Leavis sobre la novela americana y su gran tradición, que él encuentra en Hawthorne y James y en la que le gustaría incluir a Mark Twain. Leavis menosprecia la tradición fronteriza, que, «del aura de Mark Twain, consigue hacerse con una respetabilidad ilícita» (*Complex Fate,* ix), y todo intento de exaltar a Whitman, Dreiser y Scott Fitzgerald y su «americanismo» a expensas de los que él piensa que son los más grandes y los más elegantes escritores americanos: Hawthorne, James y Mark Twain. No es sino lógico que Leavis también menosprecie a Van Wyck Brooks por su nacionalismo carente de sentido crítico y sus interpretaciones de James y Mark Twain como ausentes de América en rebeldía [8]. Otros nuevos ensayos de Leavis son sorprendentemente suaves e incluso dentro de toda norma. Así, un ensayo sobre *Dombey and Son* [9], es una calmada retractación (aunque no exenta de reservas) de su anterior opinión sobre Dickens como «hombre de gran amenidad» fuera de la tradición de la novela inglesa.

Atacamos mejor la postura de Leavis si abandonamos el intento de calificar sus opiniones y tratamos de definir sus criterios y métodos. Esto no es fácil, pues el mismo Leavis recalca constantemente su falta de interés en la teoría filosófica, en la defensa y argumentación sistemática acerca de los principios y recomienda siempre un enfoque puramente textual y empírico de la crítica literaria.

Yo mismo me convertí en blanco de un artículo de *Scrutiny,* «Crítica literaria y Filosofía» [10], en el que se me elegía como motivo para la clara discriminación de Leavis entre filosofía y crítica literaria. Varias veces se me llama «filósofo», posiblemente a causa de haber escrito un libro sobre Kant, *Immanuel Kant in England* (1931), y porque había tratado de mostrar que Leavis no entiende bien la filosofía de los poetas románticos. Yo me había convertido en el hombre de paja a quien abatir fácilmente, papel que no me

encanta, ya que no mantuve y no mantengo las opiniones extremadamente intelectualistas que a mí me atribuye. Estoy plenamente de acuerdo con la diferenciación general que hace Leavis entre filosofía y poesía. No es sorprendente, por tanto, que mi libro *Theory of Literature* fuera comentado en *Scrutiny* de modo muy desfavorable por un seguidor de Leavis, Seymour Betsky [11]. Él intenta hacer de mí el proponente de un ideal de erudición típicamente americano, industrial, eficiente y áridamente teórico. Parece que Leavis apoyaba la crítica, puesto que amonesta a F. W. Bateson por elogiar el libro [12]. En el primer trabajo, *Crítica literaria y Filosofía,* Leavis pone de relieve que hay dos clases distintas y diferentes de disciplina. El crítico de poesía es el lector completo; el crítico ideal es el lector ideal.

> Las palabras, en poesía, nos invitan, no a «pensar» y a juzgar sino a «sentir» o «cambiar»... a hacer realidad una experiencia compleja que se ofrece en las palabras... La aspiración del crítico es, en primer lugar, realizar tan sensible y tan completamente como sea posible, esto o aquello que reclama su atención; y en esta realización va implícita una cierta valoración. A medida que madura en la nueva actividad, se pregunta: «¿A dónde conduce esto? ¿Qué relación tiene esto con...? ¿Qué importancia relativa parece que tiene?», y la organización a la que pertenece no es... un sistema teórico o un sistema determinado por consideraciones abstractas (*IS,* 32).

En una discusión con L. A. Lerner en el *London Magazine* (1955) [13], Leavis parece haber cambiado ligeramente su táctica. Se sentía desconcertado por una declaración de uno de sus colaboradores mencionada contra él. Geoffrey Walton había dicho que «un interés demasiado grande en los fundamentos, para repetir un tópico de *Scrutiny,* es ruinoso para la crítica literaria» [14]. Leavis reconoció, de un modo más explícito, que a un crítico le preocupan los principios, los fundamentos de la crítica, pero sin embargo insistió en que no tiene que ser filosófica una discusión de los fundamentos. Los criterios y las razones de la crítica llegaron a preocu-

par a Leavis, aunque únicamente los define en el proceso real del criticismo.

Su principal preocupación es siempre lo concreto.

> Yo confiaba convencerlos (a los lectores de poesía) poniéndoles delante, en una crítica tan próxima como fuera posible a lo concreto, la 'coherencia de respuesta' que yo mismo manifestaba... esperaba que vieran como un conjunto el mapa, el orden esencial de la poesía inglesa cuando interrogaran a sus respectivas experiencias (*IS,* 33).

Leavis considera muy principalmente la crítica en su aspecto pedagógico. «Educa la inteligencia y la sensibilidad como no puede hacerlo ninguna otra disciplina; pretende lograr la sensibilidad al estímulo y la precisión en la respuesta a la vez que una delicada integridad de la inteligencia» (*EU,* 34). A la vez que esto implica una «habituación sensible a las sutilezas del lenguaje» (38),

> todo tiene que partir del adiestramiento de la sensibilidad y está asociado a él. Mediante una insistencia constante y un ejercicio variado de análisis, debería hacerse comprender que la literatura está hecha de palabras y que todo lo que merece que se diga de la crítica de verso o de prosa puede estar relacionado con juicios concernientes a determinada disposición de las palabras en la página (120).

Esta insistencia en lo textual, incluso en la textura del texto que tenemos delante, conduce, en Leavis, al completo abandono de lo que ordinariamente se considera «historia literaria» o «erudición».

> No hay estudio más inútil que el que termina con un mero conocimiento *acerca de* la literatura... El estudio de un texto literario acerca del cual, el que lo estudia no puede decir, o no está interesado en poder decir, en cuanto a percepción y juicio directo —en cuanto a comprensión inteligente— por qué habría de ser digno de estudio, es una ocupación que pone a uno en ridículo (*EU,* 67-68).

Y dice que la «historia literaria es un conocimiento inútil; inútil para el estudiante que no puede hacer un enfoque personal, como un crítico, esto es, como un lector inteligente y perspicaz, de los datos que son esenciales al historiador literario: las obras de literatura (un enfoque, si no es personal, no es nada; uno no se puede encargar de valorar un poema; y si no es valorado, «no hay» tal poema)» (68). O, de otro modo, «para los propósitos de la crítica, la erudición, a menos que esté dirigida por un interés inteligente en la poesía... es inútil» (*CP,* 9). En un interesante intercambio con F. W. Bateson, Leavis alega que la distinción entre crítica literaria e historia literaria que propone Bateson, la diferencia entre la opinión y el hecho real, carece de sentido crítico. Y se pregunta: «¿Qué es este 'hecho' de la 'dependencia de la poesía de Dryden respecto a la de Waller'?».

> Me gustaría ver mediante qué 'consideración seria de la evidencia' propondría Mr. Bateson establecerlo. La única evidencia que él señala de un modo específico es la 'proporcionada por pasajes paralelos' —por los cuales, en realidad, puede comprobarse que Dryden ha leído a Waller tanto como puede probarse que ha leído a Cowley y a Milton. Pero la consideración más seria no pasa de ahí, excepto en lo referente al juicio crítico de un orden más complejo y delicado: la 'dependencia', en cualquier sentido que puede interesar a alguien que preste atención a la poesía..., queda todavía por determinar, valorar, definir o desdeñar... Mr. Bateson, como historiador de literatura, puede llegar a entender la obra que trata de comentar —*a sus hechos más esenciales— solamente si es suficientemente* crítico; solamente si da una respuesta apropiada y discriminante a esos hechos; respuesta que implica la clase de actividad que da lugar a los juicios de valor. Y estos juicios, en tanto que son reales, no son expresiones de opinión sobre hechos que pueden conocerse y tratarse con neutralidad (*IS,* 21).

Sólo muy raramente hace Leavis alguna concesión a la teoría: admite que es necesaria una «crítica de la crítica» (*EV,* 132) y en alguna ocasión se ocupa de otros críticos. Piensa que la *Poética*

de Aristóteles no ofrece en sí el medio de hacer un crítico mejor. Uno tiene que aportar un aparato crítico para obtener de ella algún provecho (133). Piensa que la crítica de Dryden se valora por exceso: «Dryden mostraba firmeza y se distinguía por la independencia de su juicio, pero yo no puedo creer que sus discusiones sobre cualquier tópico tengan mucho que ofrecernos» (*IS,* 98). Leavis admira al Dr. Johnson como crítico: resalta su empirismo. «El recurso de Johnson a la experiencia es tan constante e inflexible y tan subversivo hacia la autoridad neoclásica que es engañoso el que se le coloque bajo la calificación de neoclásico» (71). Pero Leavis ve los defectos de su sensibilidad (58), por ejemplo, en su manera de tratar a Shakespeare, en su preferencia por las comedias (*CP,* 108), su sometimiento a la falacia moralista, su torpeza para entender la forma dramática. A Leavis apenas le gusta Coleridge como crítico. Desprecia su estética como «algo molesto» y llega a la conclusión de que su «'temporada' como académico clásico es algo de escándalo» (*IS,* 86), pero reconoce el valor de algunas de sus reflexiones sobre la métrica y las imágenes y la novedad de sus opiniones literarias. Al estudiante, dice sin rodeos, «no le gustará en absoluto Hazlitt o Lamb» (*EV,* 133).

Arnold es el que más le atrae de los antiguos críticos ingleses. Admira su demanda de una inteligencia crítica y unos criterios críticos y el planteamiento de la idea de «posición central»; defiende la frase acerca de la «crítica de la vida». «La frase de Arnold está suficientemente explicada —y justificada, creo yo— ya que expresa una intención directamente en contra de la tendencia que encuentra su consumación en 'el arte por el arte'». Leavis, con su aversión característica a la teoría, disculpa la carencia de definición y explicación de Arnold. Su misión era la de dar lugar a criterios, no la de definirlos. Análogamente, disculpa incluso las piedras de toque. «Es un impulso para movilizar nuestra sensibilidad, para que nuestras experiencias pertinentes se concentren en un punto sensible; para recordarnos de un modo vivo cómo es lo mejor». Arnold puede carecer de «el don de la lógica o de la definición», pero

tiene virtudes positivas: «tacto y delicadeza, hábito de mantener un contacto sensible con lo concreto». Cualesquiera que sean sus limitaciones, Arnold le parece, «decididamente, más crítico que el Sainte-Beuve a quien tanto respetaba» (*IS,* 89, 93, 95, 96, 98).

La defensa que Leavis hace de Arnold ilustra su principal preocupación por la conservación de la tradición. Leavis piensa que la tradición es primordialmente literaria y social, y lamenta que Eliot subordine la tradición a la religión. El punto de vista de Leavis no es antirreligioso; tampoco es puramente estético. Al comentar la obra de Arnold, rápidamente lo abandona como pensador teológico, pero defiende su preocupación por la cultura. «Muchos que deploran la actitud de Arnold respecto a la religión estarán de acuerdo en que, mientras otras tradiciones se debilitan y las formas sociales se desintegran, se hace, en correspondencia, más importante el preservar la tradición literaria» (*IS,* 91). Este intento de la crítica por preservar la tradición literaria es necesariamente profano. «La crítica literaria, en este sentido [separable de cualquier marco o influencia especial religiosos], tiene que ser siempre humanista; sea lo que sea en lo que termine, tiene que ser humanista en su enfoque, en tanto que es crítica literaria y no otra cosa» (*EV,* 19). Pero este humanismo no es, categóricamente, esteticismo.

> Yo no creo que para cualquier crítico que entienda su trabajo haya unos «valores literarios únicos» o un «dominio de lo exclusivamente estético». Pero, para un crítico, *hay* un problema de pertinencia... un conocimiento de los recursos de la lengua, la naturaleza de los convencionalismos, una sensibilidad especialmente desarrollada (*CP,* 114)

que siempre preceden a la preocupación por las circunstancias sociológicas o culturales más remotas que lo rodean. A Bateson, por ejemplo, lo critica severamente por su criticismo sociológico.

> El poema es una cosa determinada; está *ahí*; pero no hay nada que corresponda, nada que responda al 'contexto social' de Mr. Ba-

> teson que pueda colocarse en plano superior en contra del poema o que pueda ser inducido a restablecerse a su derredor como una especie de armazón o remate; y nunca lo *ha habido* [15].

Al tiempo que Leavis repudia los criterios sociológicos o religiosos, marxistas o católicos, constantemente vuelve a tratar de las implicaciones morales, sociales y vitales de la literatura. A la vez que rechaza el didactismo ordinario, recalca que el acto crítico implica «discriminación moral y juicio del relativo valor humano» (*GT,* 29). Incluso afirma que el crítico se verá impulsado a convertirse, «explícitamente, en un moralista» (*IS,* 39). El método lo describe Leavis al defender su devastador análisis de un poema de Shelley («Aquel tiempo murió para siempre, hijo»).

> Al examinar su poesía, el crítico literario se encuentra siempre pasando, mediante inevitables transiciones, de la descripción de características al juicio adverso de la calidad emocional; y de esto a formular juicios que son bastante directamente juicios morales; y así, a una especie de discusión en la que, por sus propios métodos y en la persecución de sus propios fines, la crítica literaria se convierte en diagnóstico de lo que, buscando un término que lo incluya, sólo podemos llamar enfermedad espiritual [16].

Pero también el significado social de la literatura está, precisamente, en estas implicaciones de salud y enfermedad, en la sana tradición de una buena sociedad. La tradición literaria, admite Leavis, es, «en su mayor parte, desarrollo de la lengua» (*EV,* 118), pero esto está implícito en un modelo cultural y social. En un librito escrito en colaboración con Denys Thompson, *Culture and Environment* (1933), y en *Fiction and the Reading Public* (1932), de Mrs. Q. D. Leavis, se prosigue esta tesis en términos sociológicos. El efecto de la producción en serie, la normalización, el descenso del nivel de igualdad, la publicidad y sus efectos, el total desarrollo de la civilización industrial y urbana es una preocupación que contrasta con la comunidad orgánica del campo inglés y la vida comunal de épocas anteriores.

Mrs. Leavis analiza concretamente los diferentes estratos del gusto inglés —elevado, medio y ordinario— y acumula montones de pruebas que demuestran el sucesivo deterioro de los criterios. Al comparar las condiciones modernas con las antiguas —del período isabelino, el siglo XVIII, la época del Romanticismo— llega siempre a la conclusión de que los criterios solían ser más elevados entonces y el gusto solía ser mejor. Pero al considerar exclusivamente el gusto elevado, ella prescinde de la función social genuina de gran parte del arte modesto y los genuinos oficios y sobrestima los beneficios de épocas anteriores. Las clases cuyos gustos no se satisfacían sencillamente en épocas anteriores, se han convertido hoy en clases ruidosas. Incluso aunque pudiéramos pensar que sus voces son bastante estridentes, hablar parece mejor que callar o que la mera aceptación inactiva de los criterios de la clase alta. Pero, naturalmente, los Leavis lamentan precisamente esta carencia actual de una autoridad en cuanto a crítica —la anarquía de valores de nuestro tiempo— y proponen el combatirla creando, por lo menos, una pequeña minoría crítica.

Leavis emplea constantemente un criterio de integración en una sociedad sana. Por ejemplo, describe la preocupación de Pope por las «bases positivas» o «los valores morales básicos de su civilización»; elogia a Johnson y a Crabbe por «sostener una relación seria con la vida de su tiempo» (*R,* 77, 83, 105) que no existe en Gray ni en Thompson. Critica la Restauración por no tener «relaciones serias con las bases morales de la sociedad» (113). Con él, el poeta siempre tiene una importante función social. «El poeta está en el momento de máxima conciencia de la corriente de su tiempo» (*NB,* 13) y la literatura es la «conciencia de la época» (*EV,* 119). Por eso, los sentimientos de Johnson hacia un orden literario es inseparable de un sentido moral profundo (*R,* 117); pero estos sentimientos los critica Leavis, seguramente en términos demasiado faltos de fundamento, calificándolos de anhelo de un orden meramente literario que ha perdido el sentido del orden social, de las buenas formas, de un código social que, sin embargo, está presente de mo-

do predominante en Pope. Los modales del Dr. Johnson pueden, a veces, haber sido lamentablemente groseros, pero su preocupación por el orden social es seguramente tan intensa como su respeto por la tradición literaria.

Algunas de las declaraciones de Leavis referentes a la tradición, a la vieja sociedad, incluso al código social, al orden, etc., suenan muy conversadoras. El término «posición central», que procede de Arnold subraya este «humanismo», el interés por la «civilización», en su significado dieciochesco, mientras que otros términos favoritos —«madurez», «sensatez», «disciplina»— restringen los mismos valores. Lo mismo que, en el aspecto negativo, Leavis menosprecia el emocionalismo, la inspiración y la retórica, de algunos versos de Shelley diría que «son repugnantes porque en ellos hay un fuerte sentimiento y el sentimiento es falso. Es falso porque está forzado» (*R,* 237). «Shelley ofrece la emoción misma, sola, en el vacío, mientras que la emoción de Wordsworth parece proceder de lo que se ofrece» (214). En el lenguaje de Eliot, esto corresponde a algún «correlativo objetivo».

Pero estos criterios se modifican con frecuencia en Leavis y posiblemente se contradicen con un interés por la vida, por la vitalidad. A veces esto tan sólo significa un interés normal por la realidad, una repugnancia hacia el esteticismo, una mayor importancia a lo empírico. Los tres grandes novelistas por los que Leavis siente máxima admiración, George Eliot, Henry James y Conrad, «se distinguen todos por una capacidad vital para la experiencia, una especie de reverente sinceridad ante la vida y una notable intensidad moral» (*GT,* 9). En el ensayo sobre Keats, el énfasis sobre la vida es, a veces, sencillamente en contra de la estética. «El esteticismo de Keats no significa ninguna separación del orden especial y estimado de la experiencia directa de la vida vulgar («¡Vivid! Nuestros criados lo harán por nosotros»), tal como va implícito en la estética antítesis de Arte y Vida» (*R,* 257). Pero aquí «vida» supone el papel más dudoso de un criterio de salud. La «Oda al Ruiseñor», dice Leavis de un modo extraño, «se mueve hacia fuera y hacia

arriba, hacia la vida, lo mismo que hacia abajo, hacia la extinción» (246). La vida, con Leavis, se convierte en una fuerza dinámica y vitalista. El elogio que hace de Lawrence, incluso como crítico, está por eso justificado. «Tiene un sentido, indefectiblemente seguro, de la diferencia entre eso que contribuye a la vida y lo que tiende a ir en contra de la salud. Es esto lo que le convierte en un crítico mucho mejor que Eliot» (*DHL,* 311).

Pero sería injusto recalcar solamente estos criterios morales, sociales y vitalistas de Leavis. Él, después de todo, empieza generalmente por examinar el texto, por unas observaciones estéticas. Pero aquí siempre insiste en que todos los elementos colaboran y no son divorciables en realidad. Al criticar las distinciones de Pound entre melopeya, fanopeya y logopeya, Leavis no deja de insistir en que la melopeya es completamente inseparable del significado y de las imágenes y que la fanopeya, las imágenes, no son meramente visuales, y menos aún cuestión de ver pequeños cuadros. «Puede abarcar desde la sugerencia incipiente... hasta la plena realización» (*EV,* 115). «La técnica puede ser estudiada y juzgada solamente en términos de la sensibilidad que expresa». De otro modo es «una abstracción nada provechosa» (113). Sin embargo, Leavis, como Eliot, constantemente, en la práctica, valora con precisión la poesía de imágenes, la particularidad sensual, la carencia de la cual percibe con especial intensidad en Milton. Al igual que Eliot, Leavis insiste sobre el lenguaje relacionado esencialmente con el habla común. A Milton lo critica por «renunciar al idioma inglés» (*R,* 52), mientras que Hopkins, «por paradójico que pueda sonar el decirlo, llevó la poesía mucho más cerca del lenguaje vivo» (*NB,* 168). La poesía, sin embargo, no tiene que favorecer la voz cantarina, no debería ser meliflua, no debería, por ejemplo, dar una mera sensación general de movimiento. A la poesía de cántico la menosprecia siempre. Milton trata el lenguaje como una «especie de medio musical ajeno a él mismo» (82); parece que él «está concentrado más sobre las palabras que sobre la percepción, las sensaciones de las cosas». «Da muestras de que *siente las* palabras más que de una capacidad

de sentir *a través de* las palabras (*R,* 49-50). La lengua, considerada como superficie externa de la literatura, es sólo eso, una superficie que conduce a las cosas, los objetos, a la realidad. El interés lingüístico de Leavis está estrictamente subordinado a su interés por lo que él llamaría vida. Por eso, la importancia que da al texto es de alguna manera engañosa. Las observaciones de Leavis sobre temas lingüísticos parecen con frecuencia vagas e imprecisas o se refieren al efecto de las palabras aisladas o a cómo reflejan las imágenes [17]; él no está interesado en la estilística o la métrica y evita todo análisis de este tipo. Tampoco tiene interés alguno en cuestiones de técnica novelística. Muchas veces hablará de la «presión que empuja las palabras» (*R,* 56) o de la «ausencia de control de la presión desde dentro» (*CP,* 57), lo que parece una mera indicación de alguna sensación indistinta. En realidad, él abandona rápidamente la superficie verbal para pasar a definir la emoción o sentimiento particular que trasmite el autor. Como Croce, está principalmente interesado en el «sentimiento», y de ello resulta pronto una crítica moral y social.

A mí me parece que hay una contradicción entre esta importancia dada a las palabras y el abandono que hace de ellas, dejándolas como sirvientes únicamente empleados para poder sentir *a través de* ellas, así como hay contradicción, o, al menos, tensión, entre la importancia que concede Leavis a la tradición civilizada, al humanismo, y su defensa de la vida por la vida. Parece extraño que sea capaz de admirar (y quiero decir, no de un modo pasivo, sino ardientemente) a Eliot y a Lawrence, aunque en años posteriores se volviera cada vez más contra Eliot y elevara a Lawrence al puesto del escritor inglés más grande del siglo XX. A Leavis le interesan, por una parte, Henry James, G. M. Hopkins y Jane Austen y, por otra parte, Bunyan, Blake y Mark Twain. Le interesa Pope y la «línea del ingenio», lo mismo que el irracionalismo inseguro de Lawrence. El principal valor, la vida, es un término ambiguo que pasa, de significar realidad y verdad, a sinceridad, e incluso a un sentido de comunidad y unidad. A veces, vida asume incluso

un colorido religioso, también en el sentido literal de religión como «relación, obligación, fidelidad», sentido en el que «hombres y mujeres saben que no se pertenecen a ellos mismos» sino que son responsables ante algo que trasciende del amor y también del sexo» (*DHL,* 111). En otro lugar, vida significa sensación de «pertenecer al universo», que parece aproximarse a la «reverencia a la vida» de Albert Schweitzer [18]: esto muchas veces significa simplemente ánimo, dedicación y, finalmente, optimismo. En un curioso trabajo sobre la tragedia (que me desconcierta por su desconocimiento de cualquier teoría de la tragedia aparte de la de Aristóteles y la de Santayana), Leavis rechaza la *catarsis* como purgación de las pasiones, como logro de equilibrio, de «calma —toda pasión calmada—». La tragedia tiene más bien un efecto exaltante, estimulante; intensifica nuestro sentido de vida, nos libera de nuestras propias limitaciones, nos hace reconocer el valor como definido y justificado de algún modo por la muerte (*CP,* 132). Por eso el arte «ayuda» siempre a la vida, sirve a la plenitud creativa espontánea del ser. Leavis menosprecia a los artistas «que ensucian la vida»: Eliot, especialmente en *The Cocktail Party,* muestra actitudes de «aversión, miedo y rechazo» a la vida [19]; Flaubert carece de compasión y confianza en la dignidad humana [20].

Me temo que soy demasiado teórico para no sentir intensamente la ambigüedad, falsedad y vaguedad del criterio definitivo de valores de Leavis: la vida. En sus implicaciones y rechazos pone de manifiesto las limitaciones del concepto de literatura de Leavis y el estrecho campo de sus preferencias. La vida, para Leavis, es, ante todo, sencillamente arte realista —no simplemente en el sentido de copia o transcripción de una situación social, una interpretación dramática y objetiva de la vida, desde luego, sino como la encontramos en Shakespeare y en la novela inglesa del siglo XIX. En la práctica, Leavis no entiende el arte «estilizado», «convencionalizado», el arte definido en *La deshumanización del arte* de Ortega. Este ideal serio de la vida hace que Leavis sospeche también del arte que es simplemente festivo, rococó, ornamental, estético,

formalista en un sentido estricto, mientras que su optimismo se hace hostil a los pesimistas cien por cien, como Hardy y Flaubert. El gusto de Leavis está enraizado en el realismo crítico del siglo XIX, al que él se las arregla para agregar la poesía de la primera etapa de T. S. Eliot y una selección de las novelas de D. H. Lawrence, en particular *The Rainbow* y *Women in Love.* Es profundamente hostil a lo que podría llamarse modernismo o vanguardia: a Joyce, Wyndham Lewis, Auden, Dylan Thomas y casi todos los autores que se han significado desde los años treinta. Se aferra, como supongo que hacemos todos, a los descubrimientos de su juventud: Conrad, Lawrence, Hopkins y el primer Eliot.

La importancia que da a la vida, en el sentido de lo concreto e inmediato, tiene conexión, en Leavis, con el interés que siente por la tradición, inglesa provinciana y rural que, al parecer, encuentra en Shakespeare, en Bunyan, en Jane Austen, en George Eliot y en D. H. Lawrence, todos campesinos de una clase a la que los londinenses, Spenser, Milton y Dryden, ofrecen un contraste de poesía urbana y erudita. Vida significa también pedagogía, la preocupación por sus alumnos, por las controversias de su universidad. Esto explica también lo que yo no puedo menos que llamar provincianismo e insularismo de Leavis. Aparte de interesarle la literatura inglesa parece que no le interesa ninguna otra, sea cual sea: solamente puedo recordar unas pocas referencias sumamente laudatorias a Tolstoi y algunas observaciones críticas sobre Flaubert [21]. En *Scrutiny* quizás dejó la literatura francesa y alemana a cargo de los especialistas Martin Turnell y D. H. Enright. Los fallos más graves de Leavis me parece que son su desconfianza e incluso su odio a la teoría: su resuelto empirismo, complaciente y nominalista, su culto a lo concreto y particular a cualquier precio. Pero los criterios de Leavis *son* susceptibles de formulación verbal. En mi carta publicada en *Scrutiny,* 5 (1937), y también en *The Importance of Scrutiny,* 23, esbozaba yo el ideal de poesía sustentado por Leavis:

> La poesía tiene que estar en una relación verdadera con la realidad, tiene que estar firmemente asida a lo real, a las cosas, tiene que estar en relación con la vida, no tiene que estar desconectada de la vida inmediata y corriente, no debería ser personal en el sentido de dar rienda suelta a sueños y fantasías personales, no debería ser emoción sólo por la emoción, ni inspiración, ni mera emotividad abundante, ni placer en el dolor o la alegría, pero tampoco carencia de sensualidad, sino una realización concreta y definida, una particularidad sensual. El lenguaje de la poesía no tiene que estar separado del habla corriente, no debería favorecer a la voz cantarina, no debería ser simplemente melifluo, no debería dar, por ejemplo, una mera sensación general de movimiento.

Todas estas frases estaban tomadas literalmente de *Revaluation.* Aisladamente, en una enumeración deliberadamente atomística, son «intolerablemente chabacanas» (*CP,* 215), como se lamentaba Leavis en su réplica. Reconozco que asumen su significado solamente en un contexto, pero sí representan, de modo implícito, normas, un esquema o patrón subyacente que puede descubrirse en toda crítica y que es misión de un historiador de la crítica el describirlo y juzgarlo. La renuncia a teorizar tiene un efecto paralizante en la práctica de Leavis; le hace rechazar los instrumentos y los conceptos del análisis técnico y contentarse con impresiones o sentimientos dogmáticamente establecidos. Se refiere al «complejo ritmo que estructura» *Rainbow* sin intentar siquiera describirlo, o discurre a tientas buscando términos para los efectos métricos o metafóricos en Donne y únicamente puede sentirlos pero no describirlos, o se entrega a contradicciones cuando sus sentimientos van en contra de sus presupuestos no revisados. Así, se nos dice que las «abstracciones de Johnson aquí [en *The Vanity of Human Wishes*] no excluyen la concreción», ya que el estilo tiene «cuerpo», un «peso generalizador». Las abstracciones de Johnson y sus generalidades «enfocan un amplio campo de experiencia profundamente representativa, experiencia sentida por el lector como conmovedoramente presente» [22]. La lucha por la expresión, el enredamiento

en palabras favoritas es lamentablemente evidente en muchos pasajes de la escritura tortuosa y torturada de Leavis, lo que, en el fiero aferrarse a lo inmediato, con frecuencia parece negar la vida y la luz de la razón. Empirismo, observación, sumisión sensible al objetivo postulado como ideal, han estado crecientemente en conflicto con el vitalismo obscurantista predicado por Lawrence y admitido por Leavis con adoración carente de sentido crítico.

Sin embargo, sean cuales sean las limitaciones de Leavis, ha logrado definir su gusto, identificar esa tradición que él considera primordial e imponer su juicio a sus contemporáneos. Realizó lo que se propuso hacer: «un juicio —nos dice— o es un juicio auténtico o no es nada. Esto es, debe ser un juicio personal sincero; pero con aspiraciones a ser más que personal. En esencia tiene la forma siguiente: 'Esto es así, ¿no?'» [23]. Una gran parte de nuestros contemporáneos ha contestado: «Sí, es así», y esto es, después de todo, el logro que todo crítico que no sea un mero teórico, sino un moldeador del gusto, espera conseguir. Leavis ha definido y expresado un gusto muy extendido y un cambio de gusto. Estoy convencido de que conservará un puesto en la historia de la crítica inglesa no muy distante, ni siquiera distinto, del que ocupa Matthew Arnold, de mucho más dulce temperamento.

## El último Leavis

Desde que escribí, en 1963, el ensayo precedente sobre F. R. Leavis (publicado por primera vez en *Literary Views,* ed. por Carroll Camden en 1964), Leavis publicó siete libros que, en número de palabras, superan sustancialmente a todos sus escritos anteriores: *Anna Karenina and Other Essays* (1967), *Lectures in America* (1969), *English Literature in Our Time and the University* (1969), *Dickens: The Novelist* (1970), *Nor Shall My Sword: Discourses on Pluralism, Compassion and Social Hope* (1972), *The Living Principle: «English» as a Discipline of Thought* (1975) y *Thought, Words and*

*Creativity: Art and Thought in Lawrence* (1976), a los que hay que añadir unos pocos ensayos desperdigados, tales como «Justifying One's Evaluation of Blake», publicado en *William Blake: Essays in Honour of Sir Geoffrey Keynes* (1973), y «Wordsworth: The Creative Conditions», en *Twentieth-Century Literature in Retrospect* (ed. por Reuben A. Brower, 1971). Hay también cosas interesantes en una colección de cartas de Leavis a la prensa, *Letters on Criticism* (ed. por John Tasker, 1974). No es sorprendente que estos libros, a veces literalmente, reafirmen, repitan, amplíen y defiendan las opiniones anteriores, aunque tengo que alegar que hay un notable cambio del interés y del énfasis y que encontramos nuevos temas no desarrollados en sus anteriores escritos. Algunos de los libros reproducen artículos ya publicados: *Anna Karenina* contiene ensayos tomados de *Scrutiny* y la introducción a una selección de *Calendar of Modern Letters,* que se remonta a 1933. *Dickens: The Novelist* reproduce el ensayo sobre *Hard Times* incluido en *The Great Tradition* y el artículo sobre *Dombey and Son,* de la *Sewanee Review* de 1962. *Nor Shall My Sword* reproduce *Dos culturas: la importancia de C. P. Snow* y su defensa, tomado de *Lectures in America,* y *The Living Principle* recoge los artículos «Juicio y Análisis», «Imágenes y Movimientos», «Realidad y Sinceridad» y *Antonio y Cleopatra* y *Todo por Amor,* de *Scrutiny.* Hay mucha superposición y mucha repetición, ya que Leavis machaca sobre unas pocas ideas básicas con una elocuencia insistente y un apremio apasionado.

En dos de los nuevos libros, *Lectures in America* y *Dickens: The Novelist,* figura como coautora Q. D. Leavis (1907-1981). Desde la fecha de su matrimonio (1929), Mrs. Leavis tiene que haber tenido una fuerte influencia sobre su marido, lo mismo que la obra de ella era moldeada, a la vez, por el gusto y la ideología de Leavis. Las contribuciones de ella a *Scrutiny* muestran una mentalidad independiente y unas preocupaciones personales; su primer libro, *Fiction and the Reading Public,* hacía referencia, lógicamente, a su trabajo acerca del crítico más excelente de la novela inglesa del si-

glo XIX, Leslie Stephen (*Scrutiny,* 7, 1939) y a lo que ella llamaba «la sociología del mundo académico» (*Scrutiny,* 11 [1943], 308 n.), a la crítica acerba de Walter Raleigh y otras notabilidades de Oxford. Su interés por la novela se centraba en la carrera de Jane Austen («Teoría crítica de las obras de Jane Austen», *Scrutiny,* 10, 1941 y 12, 1942). Ella alega que Jane Austen revisó y reescribió innecesariamente sus primeras obras de ficción. Un comentario detallado de *Wuthering Heights* quita importancia a las características místicas y metafísicas en favor de las descripciones psicológicas *(LA).* Casi toda su obra elogia el «anglicismo de la novela inglesa» expuesto en un ensayo posterior (*Collected Essays,* ed. por G. Singh, 1983). A la novela del siglo XIX, que «mejoró mucho artísticamente pasando de la tradición picaresca a la unidad sociológica» (313), la considera muy favorablemente como mentor y modelo moral y como crítica necesaria a la sociedad inglesa. Q. D. Leavis elogia la aversión al esteticismo que sienten los ingleses, por una parte, y la sospecha de doctrinarismo en política y religión, sin ocultar su disgusto por los que ella considera técnicos, tales como Virginia Woolf, o dogmáticos naturalistas como George Moore o Arnold Bennet. En sólidos ensayos sobre Dickens, George Eliot y George Gissing y, en algunas excursiones a la novela inglesa, sobre Henry James y sobre Edith Wharton, como heredera de Henry James, reafirma su concepto de un realismo moral (*Scrutiny,* 7, 1938). Q. D. Leavis, dentro de sus límites, contribuyó valientemente a la rehabilitación de la novela inglesa.

F. R. Leavis es uno de los muchos pensadores de nuestro siglo que lamentan el progreso de la civilización del motor y recuerdan con nostalgia la comunidad orgánica de la sociedad pre-industrial. En sus últimos escritos, Leavis muestra sus deseos de refutar la acusación de ser un «ludista» * o, simplemente, un admirador sentimental del pasado que se fue. Una y otra vez afirma que hay

* Seguidor de Ned Lud, obrero que destruía los equipos innovadores de la industria en la época de la revolución industrial [*N. T.*].

retorno al pasado, pero que «la memoria del orden antiguo ha de constituir el principal estímulo hacia el nuevo» (*CE,* 97). Niega que no reconozca el lado triste de los viejos tiempos. «Yo no he estado haciendo de William Morris y no he propuesto unas condiciones ideales de humanidad que se encuentren en ninguna de las épocas anteriores». Sólo Dickens le habría bastado para conocer «la pobreza, miseria, opresión y mala administración que hizo la Inglaterra victoriana tan sumamente distinta de una Utopía» (*NS,* 192). Sin embargo, Leavis, en muchos contextos, insiste en las ventajas de una sociedad pre-industrial particularmente para la salud de la literatura que puede surgir de las fuentes del lenguaje y la cultura populares. En un ensayo sobre *Pilgrim's Progress,* de Bunyan (1964), alega que Bunyan «tenía tras él —o, mejor, alrededor de él y dentro de él— esa continuidad poderosa y penetrante, una cultura viva» y un «lenguaje, vehículo del saber colectivo y de supuestos fundamentales, unos criterios y unas valoraciones ampliamente aceptados definidos en colaboración» (*AK,* 41). Shakespeare, para Leavis, es otro ejemplo de poeta enraizado en el habla popular, con una fuerza creadora de lenguaje que no ha tenido igual ni antes ni después de él. Leavis se indigna de extraña manera por las descripciones que hace T. S. Eliot de los aldeanos en *East Coker* calificándolos de «palurdos, torpes, groseros e incapaces de poseer gracias espirituales o culturales», refiriéndose a «Comer y beber. Excrementos y muerte». «Sin embargo fueron ellos los que crearon la lengua inglesa e hicieron posible, a su debido tiempo, la existencia de Shakespeare, Dickens y el poeta de *Four Quartets*» (*LP,* 196).

La disolución del viejo orden se refleja en la decadencia de la cultura literaria, que, como reconoce Leavis, era y será siempre minoritaria. Constantemente apremia alegando la necesidad de un «público educado»; cree en un núcleo favorable a ello en la Universidad y particularmente en una escuela inglesa a su gusto, que sería una escuela de crítica, una formación de la sensibilidad y la inteligencia. A lo largo de toda su carrera se ha preocupado Leavis intensamente de la educación, particularmente en Cambridge. Aun-

que ha contado con algún detalle las persecuciones e injusticias que sufrió en Cambridge (*EL,* 22; *LC,* 147-48) y «no tiene estímulo ni motivo para ver en Cambridge un modelo» (*NS,* 183), manifiesta continuamente la esperanza de una nueva elite concentrada en la Universidad. Repudia el término «elitismo» como

> palabra estúpida, perniciosamente estúpida, porque siempre tiene que haber elites... Hay elites científicas, elites de pilotos aéreos, *corps d'élite* y elites sociales (las personas mejores) y las masas menos privilegiadas saben que los futbolistas profesionales y los locutores de la BBC son elites (*NS,* 169).

A la vez que Leavis ha sido acusado por Aldous Huxley de «literarismo» (como opuesto a «cientificismo»), Leavis tiene grandes deseos de evitar que sea mal interpretada la «cultura de minoría» y se reserve el término al criticismo literario. Solicita una colaboración entre los departamentos de Inglés y de Filosofía y su programa de estudios de la Lengua Inglesa centrados en el siglo XVII iba a ser interdisciplinar e incluiría la historia política, social y religiosa. Leavis insiste constantemente en la importancia de lo que él llama «El Tercer Reino» (*LP,* 36), que no es ni puramente privado ni público en el sentido de la posibilidad de verificación, sino una empresa común de colaboración del hombre, «cultura», o lo que Hegel llama el «espíritu objetivo». Por eso Leavis sólo reconoce *una* cultura. «Es obviamente absurdo proponer una 'cultura' que tenga al científico *qua* científico» (*LA,* 14). Pero esta cultura no es cultura literaria, ya que Leavis no cree en un reino separado de la Literatura. «Yo no creo en 'valores literarios' y no se me encontrará hablando de ellos; los juicios que competen al crítico literario son juicios acerca de la vida» (*LA,* 23). Y proclama a todos los vientos: «Creo que soy un anti-filósofo, que es lo que tiene que ser un crítico literario... 'Estética' es una palabra que me gusta muy poco» *(TWC,* 34).

Leavis parece negar que le preocupe en absoluto un juicio y una respuesta estéticos. Esto es muchas veces cierto, creo yo, parti-

cularmente si se trata de su crítica de la novela, que presta atención tan sólo a las discriminaciones y juicios que hace el autor acerca de sus personajes. Parece haber olvidado su anterior apoyo a las *Observaciones sobre la ficción,* de C. H. Rickword, en las que se dice que «solamente son tangibles como precipitados de la memoria la trama y los personajes; sin embargo, sólo en solución tiene valencia emotiva alguno de los dos»; e incluso parece haber dejado a un lado su propia advertencia de que «una novela, lo mismo que un poema, está hecha de palabras» (*AK,* 228-29). Con frecuencia Leavis no tiene nada que decir acerca del lenguaje o bien deja la superficie verbal, contentándose muy pronto con algunas indicaciones acerca de su vitalidad, en parte porque él apenas dispone de instrumentos descriptivos (por no decir analíticos). Condena la lingüística y la filosofía del lenguaje de Wittgenstein por inútil para el estudioso de la literatura, al suponer que «posponen el tratar el significado de un modo absolutamente serio» (*LP,* 57).

Sin embargo Leavis no es justo consigo mismo cuando niega que le interesan los valores literarios. Es notablemente difícil precisar en cuanto a sus supuestos y criterios. Desde que escribió el artículo «Crítica literaria y Filosofía» (1937), expresamente dirigido contra mi petición de aclaraciones, ha reafirmado su opinión de que los criterios solamente se pueden definir «en el proceso real de la crítica» y que definirlos con precisión sería «intolerablemente torpe e inútil» (*LC,* 48). Siempre sospechó de los teóricos. Admite que *Principles of Literary Criticism,* de Richards, tenía un efecto liberador. «Libera del maleficio de la 'Forma', que impide pensar, del 'puro valor del sonido', de la prosodia y de otras inutilidades críticas consagradas» (*EL,* 17). Pero Leavis considera que el interés de Richards por la literatura «no es intenso y que nunca lo desarrolló» y que las pretensiones de su teoría son pseudocientíficas y pseudopsicológicas» (*EL,* 17). Leavis, al principio gran admirador de la crítica de Eliot y obviamente muy influenciado por su gusto y su método, condenó luego sus ensayos teóricos mejor conocidos (*La tradición y el talento individual* y *La función de la crítica*),

por «pretenciosos, confusos y nada instructivos» (*NS,* 114). De *La tradición y el talento individual* «dice que es pretenciosamente nulo como pensamiento» (*TW,* 16) y «confuso y ambiguo» (*LP,* 186). Pero a veces Leavis reconoce que hay una interacción mutua entre el crítico y el teórico. Hablando de Coleridge, dice:

> Si no puedo imaginarme un gran maestro de una teoría importante de la crítica que a su vez no sea un gran crítico —un gran crítico en el ejercicio de la crítica—, tampoco puedo imaginarme un gran crítico de importancia que no esté interesado en los principios de la crítica [24].

Sin embargo, Leavis apenas pone en práctica su propio reconocimiento de la necesidad de unos principios fundamentales de la crítica. Solamente admira que «uno ha de emplear palabras clave con cierto sentido especial que ha de apoyarse en el contexto para su determinación» (*LP,* 34). Muy al principio, al comentar *The Calendar of Letters,* Leavis dice: «Los criterios de la crítica se dan por supuestos: no se ha dicho nada más acerca de ellos; no es necesario que se diga nada más» (*AK,* 221). El ejercicio de la crítica es el que los da a conocer. Leavis descubrió un libro, *The Knower and the Know* (1966), de Marjorie Grene (discípula de Michael Polanyi, un químico que se hizo filósofo y cuya mejor descripción es la de que es parecido a Merleau-Ponty), del que toma la cita de que un criterio «no puede ser formulado verbalmente» (*LP,* 33) y en el cual encontró una defensa del «conocimiento tácito».

En mi carta publicada en *Scrutiny,* 5 (1937), antes citada, describía yo el ideal de poesía de Leavis citando literalmente las palabras de *Revaluation.* En sus últimos escritos, Leavis evitaba esos términos y más bien hablaba de «realización» o «promulgación», de «convicciones» y de «inevitabilidad», términos todos aplicables a un arte logrado. Con mayor frecuencia, particularmente en la crítica de poesía, Leavis recurre al criterio de «sinceridad», término obsesivo en la historia de la crítica inglesa, que fácilmente puede

convertirse en un simple criterio moralista pero que puede significar toda clase de cosas buenas, tales como «la sinceridad que comprende a todo el ser y no simplemente a la intención consciente» (*LA,* 15), algo como lo que Eliot llama sensibilidad unificada. A veces, un tanto a ciegas, Leavis define al gran poeta como el que tiene «capacidad de definir de manera concreta (esto es, de comprender y evocar con palabras y ritmo) lo que siente y lo que percibe —el núcleo central con el aura difícil de captar— que le han parecido elementos peculiarmente significativos en su experiencia particular» (115). En términos más tradicionales llama a la poesía «producto de una imaginación que se hace realidad trabajando desde el interior de un tema profundo y minuciosamente experimentado» (*LP,* 155). El mejor modo de ver el criterio poético que esto implica es, con mucha frecuencia, el de mencionar lo que Leavis rechaza. Él compara, por ejemplo, el *Antony and Cleopatra* de Shakespeare con el *All for Love* de Dryden y muestra cómo la descripción que hace Shakespeare de Cleopatra en su nave «tiene significado», mientras que el pasaje paralelo de Dryden es «mera elocuencia descriptiva» (148). O alega que las imágenes no sólo son visuales ni son «ciruelas en un bizcocho» sino «focos de vida compleja inseparables del contexto» (106). Con sensibilidad establece el contraste entre poemas y criterios definitivamente estéticos cuando, p. ej., dice que debería gustar más el soneto de Wordsworth «Surprised by Joy» que «It is a beauteous evening» (113-14). En teoría, Leavis conoce muy bien la «diferencia entre el pensamiento meramente discursivo y lo que exigimos al arte» (103).

Sin embargo, con frecuencia pasa rápidamente a una crítica de la idea del mundo propuesta por el poeta. En un comentario muy extenso y en parte admirativo acerca de *Four Quartets,* salpicado de cumplidos a Eliot como «poeta mayor» o «poeta más excelso que Yeats o Hardy» (*EL,* 136; también *LA,* 29), critica a Eliot no simplemente por sus ideas religiosas sino por su concepción del tiempo. Leavis ha llegado a tener conciencia de lo que podría llamarse Bergsonismo, toda la filosofía de la evolución de White-

head, Collingwood y Samuel Alexander. Reprende a Eliot por querer negar el tiempo, ya que para Leavis «la vida es proceso y el tiempo es su realidad» (*LP,* 225). No debe hacerse eco del secular anhelo de eternidad, el deseo de que «el tiempo pueda detenerse». Leavis encuentra que hay contradicción entre la idea de Eliot de que el lenguaje es insuficiente, su opinión de que es necesario un silencio definitivo y, por otra parte, el que sea un poeta en activo, un creador de lenguaje. La profesión de humildad de Eliot la interpreta como pasividad, como una renuncia a la responsabilidad, como negación de la libertad del hombre. Leavis se ha convertido en un optimista cósmico, un firme creyente en la acción, en la responsabilidad universal, en la bondad esencial del hombre. Menosprecia a Eliot por «su miedo a la vida y su desprecio a la humanidad (que incluye el desprecio de sí mismo)» (205) y, en particular, por su aversión al sexo. «Eliot parece no haber sido nunca capaz de tener en cuenta el amor pleno, humano, entre los sexos» (*LA,* 49). La poesía de Eliot «no tiene tras de sí una experiencia humana rica; revela, más bien, una limitación; surge, realmente, de una indudable pobreza» (*EL,* 144), muestra «un desorden y una inseguridad interiores» (146) y «angustia de falta de sentido» (*NS,* 16). Leavis se pone entonces de parte de D. H. Lawrence, «escritor mucho más excelso» y «crítico incomparablemente mejor que Eliot» (121).

Lawrence se ha convertido en el modelo de grandeza y de verdad para Leavis, no tanto que no pueda distinguir entre sus libros por motivos estéticos; menosprecia *Lady Chatterley's Lover,* considerándola una «mala novela» (*AK,* 238) y *The Plumed Serpent,* como «aberración desconcertante» (*TWC,* 57). Pero, en general, aunque Leavis ve que Lawrence es «víctima de la ausencia de una clara frontera entre su pensmiento discursivo y su arte plenamente creador» (61), extrae de él un credo que pasa por alto el irracionalismo obscurantista de Lawrence, sus aficiones ocultas o sus disparates acerca del plexo solar, los dioses obscuros y otras fantasías, o bien se limita a aludirlos muy cautelosamente. Lo que Leavis admira

y acepta es el culto a la vida, que, a pesar de su vaguedad, considera que es «palabra necesaria» (*NS,* 11ss.). En Leavis supone muchas veces, junto con su significado obvio, una connotación religiosa. El pasaje del comienzo de *The Rainbow,* en el que Tom Brangwen descubre que «no se pertenece a sí mismo» pero es «obediente al ordenamiento mayor», adquiere el significado de religión, *re-ligio* en su sentido etimológico de «atadura». Leavis utiliza palabras como «más allá», «veneración a la vida» (con referencia explícita a Albert Schweitzer), «responsabilidad» (casi en el sentido de la responsabilidad universal de Dostoievski), una «sensación de misterio y unidad de vida» o, dicho de modo ligeramente diferente, «vida está íntimamente asociada com 'milagro', 'lo desconocido', 'imaginación', 'religiosa' y 'responsable'» (*TWC,* 28). Leavis evita, en cuanto a lo que yo conozco, la palabra «Dios» y cualquier compromiso con cualquier observancia religiosa específica. Blake y Wordsworth, se convierten, junto con Lawrence, en santos patrones de su credo y, por raro que parezca, Dickens ha llegado a ser asimilado a esta nueva tradición o, mejor, «continuidad», pues a Leavis ya no le gustaba que lo identificaran con el concepto de Eliot (*NS,* 120), aunque empleaba la palabra «tradición» en el título de su libro sobre la novela inglesa. Blake le parece entonces más importante que Eliot. Critica el ensayo de Eliot sobre Blake a causa de la idea de que Blake habría sido más rico si «le hubiera controlado un respeto a la razón impersonal, al sentido común, a la objetividad de la ciencia» (*Selected Essays* [1932], 308); y al mismo tiempo lo elogia por las alabanzas a la creatividad y la responsabilidad. Leavis cita lo que Blake dice de sus creaciones: «Aunque yo digo que son Mías, sé que no son Mías» (*LP,* 44), como si esto no fuera una mera repetición de su creencia en inspiraciones y hasta visitaciones sobrenaturales y da mucha importancia a la diferencia entre «personalidad», concebida como algo estrictamente individual, e «identidad», que implica responsabilidad común, participación en un esfuerzo plenamente humano. El último ensayo sobre Blake (en *William Blake: Essays in Honour of Sir Geoffrey Keynes,* 1973)

contiene realmente gran parte de crítica literaria sincera e incluso historia literaria. Hace elogios de *Poetical Sketches* por la novedad de su recurrir a los cantos de Shakespeare y su afinidad con la poesía popular a la vez que quita importancia a las asociaciones dieciochescas. Leavis manifiesta su profundo desacuerdo con dar importancia al puesto de Blake en la historia del misticismo, a sus relaciones con Swedenborg y Boehme y califica de obras de arte fracasadas los Libros Proféticos (*William Blake,* 67). Leavis ofrece una explicación al fracaso de Blake que a mí me parece nueva. Blake necesitaba un marco épico y en aquel tiempo tenía que recurrir a la caída del hombre. Sólo podía dar por sentado un apocalipsis, un fin de la Historia, y por eso —en opinión de Leavis— se entregó al determinismo en contradicción con su acostumbrada afirmación de libertad y creatividad. Leavis comprende su rebelión contra Locke y Newton, la rebelión contra el dualismo cartesiano. Había leído argumentos contra ello en Michael Polanyi y Marjorie Grene (*LP,* 229).

A Dickens, a quien el mismo Leavis había llamado «gran animador» en *The Great Tradition* y solamente lo había alabado por *Hard Times,* lo restituyó más tarde exaltándolo como único segundo después de Shakespeare, como «uno de los más grandes escritores creativos» (*D,* ix). Dickens, al igual que Blake, es un «defensor del espíritu, esto es, de la vida» (274) y Leavis incorpora a Lawrence a la línea de Blake y Dickens, de tal forma que ya tenemos «un linaje que llega al siglo xx» (275). Como si Leavis hubiera olvidado que había calificado a Dickens de «gran animador», ahora protesta a voces contra esta opinión (*D,* 29; *EL,* 175), aunque en el libro sobre Dickens, escrito en colaboración con su mujer —que aportó los comentarios sobre *David Copperfield, Bleak House* y *Great Expectations*—, él reprodujo, sin cambiarlos, la crítica de *Hard Times* y el ensayo, poco entusiasta, sobre *Dombey and Son.* Más tarde concede preeminencia a *Little Dorrit,* como el mejor libro de Dickens, «inmensamente grande» (*D,* 177) y, sencillamente, «una de las novelas verdaderamente excelentes» (213). Leavis rechaza la

opinión que atribuye a Edmund Wilson de que la obra creativa de Dickens es «el producto incontrolado de las infantiles obsesiones de experiencias» (x) y le indigna la opinión que de Dickens tiene Santayana, de «niño desamparado y totalmente desheredado», ya que Leavis hace elogios de las raíces de Dickens en la tradición popular (214). Sin embargo, la línea de continuidad Blake-Dickens-Lawrence parece una línea extraña tan sólo basada en un concepto vago de la vida que todo lo incluye y que, como Leavis admite, es indefinible (224).

No se ha olvidado, sin embargo, la «Gran Tradición» inicial que pasa desde Jane Austen a Joseph Conrad. Hay muchos comentarios nuevos sobre los escritores que allí se tratan. *Adam Bede,* de George Eliot, merece un ensayo (*AK,* 49-58) que hace referencia a antecedentes y modelos, para la novela, que se encuentran en Walter Scott, Hawthorne, la tragedia griega, Wordsworth y Shakespeare, como podría hacerlo un historiador de la literatura, y le da mucha importancia como documento de historia social. A Henry James le dedica varios ensayos. A *The Europeans* lo califica como «fábula moral» y «comedia»; lo interpreta bien, aunque la afinidad con Jane Austen, que él sugiere, parece que se contradice con la aversión del propio James hacia ella (74). También el ensayo sobre *What Maisie Knew* resalta su «alegre comedia» (80). Algunas observaciones incidentales muestran que Leavis permaneció absolutamente impenitente en cuanto a su calificación de las novelas por orden de méritos. *The Princess Casamassima* es considerada un «mal libro» y *The Ambassadors* es el «peor» de James, juicio que, para mí, es incomprensible. Conrad reaparece en dos ensayos: uno, sobre *Shadow-Line,* contiene una buena defensa contra la opinión que reduce el *ethos* de Conrad a una «impasible aplicación al deber» (98). La lección que el héroe aprende es mucho más sutil y «no puede ser representada por ninguna moral» (109). El ensayo sobre *The Secret Sharer* repudia la interpretación psicoanalítica y la ve como una lección sincera de «responsabilidad moral» (119). El joven capitán no tiene sentimiento de culpa y decide

que su doble ha de ser rescatado de las manos de la Ley porque es justo rescatarlo.

La novela americana entra en la gran tradición de un modo algo lateral, con Hawthorne como ascendiente de James y de Mark Twain. Elogia *Huckleberry Finn* como «uno de los grandes libros del mundo» (*AK,* 121) y dedica un admirable ensayo a *Pudd'nhead Wilson* (121-37). Leavis no tiene consideración con Whitman, Howells Dreiser, Scott Fitzgerald y Hemingway (*AK,* 153-54; *EL,* 180) y se hace más y más antiamericano, no, como él reconoce, por razones personales o nacionalistas, sino por miedo a la americanización, al «neoimperialismo americano de la computadora» (*NS,* 206). Dado que hay acuerdo en cuanto a su horror a los males de la civilización industrial de la que América se convierte en símbolo, uno no puede menos que lamentar su menosprecio sistemático a la erudición americana en lo referente a la literatura inglesa. Edgar Johnson con respecto a Dickens, Gordon Haight en cuanto a George Eliot y Harry T. Moore con relación a D. H. Lawrence, son nombres que Leavis señala (*D,* x) como incapaces de reemplazar a biografías inglesas anteriores, pero, como norma, lanza la acusación de que

> incluso la obra crítica más aclamada relativa a autores ingleses —Jane Austen, las Brontë, Dickens, George Eliot, D. H. Lawrence— deja ver una descalificadora ignorancia de la civilización a la que estos autores se referían en sus obras y, en consecuencia, una incapacidad para interpretarlos. Esto es cierto desde Edmund Wilson en adelante (*EL,* 34 n. 3; también *NS,* 185).

Leavis llega a los límites de lo absurdo cuando dice, generalizando, que «los autores americanos a los que generalmente se aplaude» demuestran

> una deprimente y muchas veces repelente pobreza, en el campo de la experiencia, la satisfacción y las posibilidades humanas que todos parecen conocer y creer. En cuanto a los afamados y halagados críticos americanos que escriben acerca de los clásicos 'ingleses británi-

cos', juzgando por lo que de ellos dicen, parece ser que son incapaces de interpretarlos (*LP,* 52).

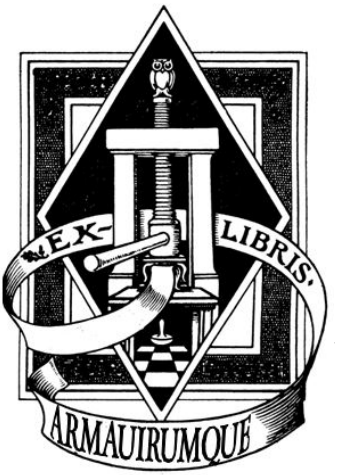
Leavis no sólo teme que Inglaterra «se convierta en una simple provincia del mundo americano» (*NS,* 159) sino que también teme a Europa y a Asia. Se opuso a que Gran Bretaña se incorporara al Mercado Común y refunfuña por la inmigración de gente no blanca a Inglaterra. Su provincialismo o su estrecho regionalismo inglés es evidente también en su deliberado desconocimiento de otras literaturas distintas de las de lengua inglesa. Parte de su desgana puede ser debida a auténticos escrúpulos hacia la literatura a la que no puede acceder más que a través de traducciones. Pero si se exceptúan unas pocas observaciones desdeñosas sobre Flaubert, Mallarmé y Valéry y un ligero tributo a Eugenio Montale [25], el silencio es ensordecedor. Solamente hay una excepción, un ensayo sobre *Anna Karenina* (1967) que da una interpretación sensible y atenta del tema moral de la obra. Como todo el mundo observó, Leavis ve al matrimonio Levin-Kitty como contraste frente a la relación Anna-Vronsky, pero pone de relieve que el aparente modelo del matrimonio de Levin se trastorna por el desarrollo posterior (*AK,* 14). El conflicto de Anna no es solamente con la sociedad, sino que ella sufre a causa del sentido de culpa que nace de un «delicado orgullo interior» (22). Pero el ensayo me parece que lo estropea un importuno paralelismo llevado a una situación de la vida real, la relación D. H. Lawrence-Frieda, y tiene poco interés, a estas fechas, censurar a Arnold y a Henry James por denigrar el arte de Tolstoi.

Leavis ha sido siempre un doctrinario, convencido de su propia rectitud, que ha sido el privilegio de la mayoría de los críticos en toda la historia. Descartó el «pluralismo» como «el derecho a ser incoherente y oportunista» (*NS,* 165) y no le gustaba un relativismo histórico, ya que la literatura, incluso la del pasado más remoto, tiene que recurrir a nosotros para permanecer viva. Pero también rechaza el absolutismo, si con ello queremos decir el recurrir a nor-

mas fijas o a la simple afirmación de la autoridad personal. Siempre insiste en que la crítica es una empresa común, «una tarea común» que busca el acuerdo de un público o, por lo menos, de un círculo. El círculo parece haberse estrechado en los últimos años y Leavis imponía cada vez más su autoridad a las mentes dóciles de amigos y alumnos. Ciertamente, su actitud totalmente negativa hacia casi todos y cada uno de los escritores, desde los admirados en su juventud, desde Conrad y Lawrence, es evidente. Leavis no tiene una palabra amable para Virginia Woolf (*AK,* 188), Auden o Spender (191), Aldous Huxley o Kingsley Amis, y guarda silencio sobre todos los escritores británicos o americanos que en las últimas décadas han merecido alguna atención. En los últimos escritos de Leavis domina el debate —que se produce en su mente— entre T. S. Eliot y D. H. Lawrence y en el que Lawrence ha ganado con facilidad. A Lawrence lo ensalza, no sólo como el novelista más excelso, sino también por su «genio incomparable como crítico literario» (174), como «el crítico literario más admirable de nuestro tiempo, un crítico tan grande como nunca lo ha habido» (*TWC,* 32), juicio que a mí me parece que rebaten las muchas obstinaciones, defectos y desconocimientos de Lawrence. Los juicios de Lawrence sobre los grandes escritores rusos y los *Studies in Classic American Literature* (1923), con sus insensatas generalizaciones sobre psicología nacional, historia y tipología sexual, lo descalificarían por sí solos. La admiración de Leavis por Lawrence lo ha cegado también en cuanto a las discriminaciones entre sus obras. El elogio a *St. Mawr* o el comentario sobre *The Captain's Doll,* «uno de los magníficos productos del genio» (43), que desconoce su crudo mensaje, me parecen ejemplos evidentes. Restaura, e incluso lo hace respetable, todo el credo de D. H. Lawrence como repudio sensato a la civilización del motor, como religiosidad ligeramente mística, como la predicación de un matrimonio bueno en cuanto a unión física y espiritual, y como defensa de una sociedad orgánica. En la imagen de Leavis, Lawrence se renueva. Leavis, a pesar de toda su oposición al «Establishment» británico y a pesar de sus modales polémi-

cos abrasivos, es realmente un crítico sensato con instintos eruditos, que quiere que los alumnos respondan con comprensión a la gran literatura. Leavis, en realidad, mantiene, o implica, una teoría de la crítica que no es tan diferente de la de Dilthey o cualquier otro defensor entendido. Leavis dice: «Yo comprendo el poema, pero en esta comprensión tengo que admitir que es independiente de mí y que en él pueden coincidir distintas ideas» (*LP,* 53); y que «leer un poema es como estar viviendo esa particular acción, situación o fragmento de vida» (111). Con mucha razón supone que la valoración no puede estar divorciada de los hechos. Los comentarios de Polanyi y Marjorie Grene apoyaban su primera y casi instintiva idea de la primacía de la valoración. Estos valores pueden formularse como realismo, optimismo, la bondad del hombre, la moralidad de la literatura, la comunidad de una cultura de minoría y la sensibilidad eterna de los estudiosos que responde a una selección de la literatura inglesa. Leavis es menos intruso de lo que querría ser en su fervor polémico: encaja perfectamente en la tradición de la crítica inglesa, en la línea descendente que parte de Arnold, y su éxito entre los profesores ingleses y un sector más amplio del público da testimonio de la aceptación creciente que, dentro de ciertos límites, se ha convertido incluso en ortodoxia. Sus primeros libros, que desarrollaron con detalle el concepto que tenía Eliot de la historia de la poesía inglesa y su exaltación de la novela victoriana (a pesar de las exclusiones o a causa de ellas), han convencido, como lo ha hecho la elección de *The Rainbow* y *Women in Love* entre las novelas de Lawrence. Pero el rechazo casi total que expresó más tarde a la obra de T. S. Eliot y la exaltación falta de sentido crítico de D. H. Lawrence casi en su totalidad, me parecen puras excentricidades. Sin embargo, incluso sus últimas obras conservan su interés como expresión de una personalidad de firme voluntad; como reafirmación y clarificación de sus ideas expuestas con anterioridad y como testimonio de una derivación, del llamado clasicismo de su juventud eliotista, a un nuevo romanticismo en el que Blake, el enemigo de la Ilustración, Dickens, el «más grande de

los novelistas románticos» (*D,* 276), y D. H. Lawrence aparecen como una nueva tradición o linaje rival. La afirmación de Leavis —no única en nuestro tiempo— de las demandas de la cultura contra la civilización, de un juicio de valoración frente a la explicación científica, reforzado por el reconocimiento de afinidades con algunos filósofos de la tradición fenomenológica y existencialista, sigue siendo una tarea necesaria para todo humanista. En este sentido, el último Leavis ha combatido valientemente por la preocupación principal de la crítica.



## Capítulo IX

# F. W. BATESON
# (1901-1978)

Tiene que haber sido en la época en que yo enseñaba Literatura inglesa en la Universidad Carlos, de Praga, y más bien al comienzo de 1935, cuando mi superior, el catedrático Vilém Mathesius, fundador y presidente del Círculo Lingüístico de Praga y editor de su revista trimestral *Slovo a slovesnost* (Palabra y Literatura), me dio un pequeño libro, *English Poetry and the English Language,* para que lo comentara. La crítica, publicada en el primer tomo de la nueva revista (1935, 229-31), saluda con alegría el libro ya que el autor F. W. Bateson

> formula [traduzco libremente del checo], evidentemente con toda independencia, sin el más leve conocimiento del formalismo ruso y otros movimientos paralelos surgidos en el continente, una teoría de la historia literaria que es sorprendentemente semejante a estos movimientos. En una investigación poco precisa de la historia de la Literatura inglesa, el autor expone cómo esta historia parecía seguir su esquema. El libro de Bateson es otro de los síntomas más interesantes de la crisis de los métodos de la historia literaria y una nueva confirmación de que la solución de la crisis (o al menos una de las soluciones) se basa en una estrecha colaboración entre la Lingüística y la Historia literaria. Inglaterra, país conservador también

en historiografía literaria, llega a su fermentación metodológica más tarde, al parecer, que el resto de Europa. El cuadro que, de una manera más bien demasiado simplificada, pinta Bateson de la situación de la historia literaria inglesa corresponde al cuadro de la historia literaria checa o alemana durante el período de dominio del positivismo con anterioridad a la guerra. Según Bateson, escribir historia literaria en el sentido de Taine o Brandes es algo ya prácticamente desaparecido. 'El típico erudito', dice en el prólogo, 'es, hoy en día, hablando con propiedad, de ningún modo un historiador, sino un arqueólogo'.

A continuación, sigo citando o parafraseando los contenidos del libro y concluyo expresando

mi conformidad con el tema principal: la estrecha relación entre la lingüística y la historia literaria, el modo en que el problema se ve claramente como el problema general de la evolución, el modo con el que se establece la diferencia entre poesía y prosa y la plenitud de una obra de arte literaria: todas las ideas con las que está totalmente de acuerdo el formalismo o el estructuralismo. También son convincentes la objeción al positivismo en la historia literaria, a la hipertrofia filosofante y sociologizante, aunque no debemos olvidar que se puede mirar la literatura de otro modo que como historia del arte de la poesía. Es enteramente posible una historia de la literatura desde el punto de vista filosófico si somos conscientes de que estamos descuidando la función estética del arte de escribir. La tesis fundamental de Bateson, la subordinación absoluta de la historia de la poesía a la historia de la lengua y la idea de que las influencias sociales pueden afectar a la literatura sólo a través de la lengua, me parecen, sin embargo, discutibles. Bateson, muy razonablemente, renuncia a ver una serie absurda de cambios irracionales en la evolución autónoma de la literatura. De esta idea saca la conclusión de que la evolución de la literatura está necesariamente subordinada a la serie de cambios causales en la lengua. La evolución de la literatura, aisladamente, sin embargo, no es tampoco irracional, sino que es precisamente una serie orgánica tal como lo es la serie de cambios en la lengua. De ahí la necesidad de que desaparezca una distancia

artificial entre poesía y, digamos, la serie de fenómenos económicos o el desarrollo de las ideas filósóficas. No hay nada que pueda aislarse y la poesía —aunque tiene su propia evolución— está sometida a interferencias directas por parte de todos los demás fenómenos culturales. La poesía misma afecta al lenguaje, a la filosofía, etc., circunstancia que Bateson, sorprendentemente, ignora. En pocas palabras, Bateson no ha entendido la idea principal de la dialéctica hegeliana, que habría impedido la construcción de una teoría tan parcial y tan artificial. También la idea de que la poesía es estática ofrece sus dudas y deriva de una comprensión errónea del concepto de totalidad. Existe un todo dinámico, un modelo sucesivo *(Sukzessivgestalt),* un concepto dialéctico perfectamente comprensible con sólo pensar en la música, en la que un fluir temporal de sonidos establece simultáneamente una forma o un conjunto claramente definido. Bateson carece de formación teórica y filosófica y se encuentra imposibilitado para aprender métodos y teorías a causa de su total falta de atención evidente hacia los esfuerzos análogos que se realizan en el continente. Pero precisamente esta independencia y el radicalismo algo impetuoso de su *Experimento en Historia Literaria* aumenta su valor como signo de los tiempos. Nos recuerda el hecho casi místico de convergencia que normalmente se denomina con la vaga expresión 'espíritu de la época'. Después de todo, es claramente comprensible si nos damos cuenta de que determinadas cuestiones, que han llegado a ser apremiantes en todas partes, requieren respuestas similares.

He traducido este comentario, escrito hace muchos años, admirándome de su temeridad y su presunción (una presunción colectiva convencida de la inferioridad de la tradición empírica) y también de las esperanzas que allí expresaba de una evolución interna de la historia de la poesía, esperanzas que yo mismo he mirado con el apropiado escepticismo desde entonces [1]. Pero el punto principal de mi crítica: la idea de la completa subordinación de la historia de la literatura a la de la lengua y la de que las influencias sociales afectan a la poesía solamente a través de la lengua me parece todavía bien enfocado. El propio Bateson cambió de idea. En el

epílogo de la tercera edición (1972) admite que «la hipótesis era quizás demasiado buena» (99). Realmente, muchos de sus posteriores argumentos acerca de la relación entre lingüística e historia literaria llegan hasta casi un total repudio de su tesis anterior. La lingüística, alega en un artículo con el que colaboró en un volumen publicado con ocasión de mis sesenta y cinco años, *The Disciplines of Criticism* [2], no tiene nada que ver con la crítica literaria.

Entretanto, Bateson escribió otro libro sobre la historia de la poesía inglesa, *English Poetry: A Critical Introduction* (1950), que proponía una teoría muy diferente, igualmente sorprendente. Mucho antes de que estuviera de moda la *Rezeptionsästhetik* alemana y otras reflexiones similares sobre el lector «imaginario» o «implícito», Bateson afirmó de un modo audaz que «en la *relación* poeta-lector radica la esencia de la poesía» y que «sin la cooperación del lector, el poema sería lo mismo que si no existiera» (66). El lector, por esto, «tiene que ser el *alter ego* del poeta» (64). Bateson saca consecuencias radicales de esta idea. El lector o, más bien, el lector ideal es «uno de los más inteligentes de entre los primeros lectores del poeta» (73). «El criterio definitivo es... qué es lo que el poeta significaba para sus contemporáneos» (72) y «el significado de un poema es el significado que tuvo para el representante ideal de aquellos contemporáneos del poeta para quienes el poema, implícita o explícitamente, estaba dirigido en un principio» (76). Bateson, resueltamente, abraza así la idea que yo llamo «reconstruccionismo histórico», pero difiere de otros defensores del historicismo que nos piden que nos identifiquemos con las intenciones del autor, proponiendo a los lectores de los diferentes períodos como criterios para la interpretación y valoración. Él lo hace mediante la distinción de escuelas de poesía inglesa (principalmente por motivos estilísticos tradicionales) y relacionándolas con las clases sociales dominantes de cada época. Establece seis períodos * —el feudalismo del jurista, la democracia local de los pequeños terrate-

* N. del T.: El original inglés, aunque habla de seis, sólo enumera cinco.

nientes, el absolutismo centralizado de los servidores del Príncipe, la oligarquía de los grandes terratenientes y el estado administrativo actual (113)— y selecciona textos para ilustrar esta serie. Bateson supone siempre que «la poesía es el orden social particular en su punto de máxima conciencia» (261) y que «el enfoque histórico-sociológico proporciona por sí solo al crítico una estructura real a la que puede agregar sus percepciones y generalizaciones» (258). La poesía (y Bateson incluye en ella el drama y la novela) encarna, tipifica, y de algún modo resume la sociedad de su tiempo. Es, «simplemente, la expresión, mediante el lenguaje, del sentido de solidaridad social» (86). Con agudeza, aunque de modo arbitrario, Bateson selecciona, para representar cuatro etapas de la sociedad inglesa, a cuatro heroínas a modo de ejemplo. Alison, del «Cuento del molinero», de Chaucer, considerada como «la encarnación de la filosofía de la vida del pequeño terrateniente, tanto como la Cleopatra de Shakespeare encarna la idea del Renacimiento; Millamant, la de la Restauración y Becky Sharp, el siglo XIX» (134). Refuerza el esquema con interpretaciones detalladas de poemas de Wyatt, Milton, Waller, Gray, Keats, Wordsworth y Tennyson. Niega lo que sería la definición de poesía de J. S. Mill: «la poesía tiene naturaleza de soliloquio», «la poesía es sentimiento que se confiesa culpable de sí mismo en momentos de soledad» [3]. Para Bateson es cierto lo contrario. Por ejemplo, los últimos poemas de Wordsworth fracasaron porque «no estaban dirigidos a nadie en particular» (221). Bateson cree que «la emoción y la reflexión puramente privadas no tienen cabida en la poesía» (79), opinión que parece negar los esfuerzos de mucha poesía romántica y simbolista por expresar lo inexpresable, lo más individual, la «interioridad» del hombre. En consecuencia, Bateson pasa por alto, casi por completo, la relación contraria de muchos poetas con su sociedad, todo el problema de la «alienación», y más bien acepta la máxima romántica contraria: *das Volk dichtet,* que dijo Grimm (*Essays in Criticism,* 19, 4). Rechaza toda teoría de la inspiración (14), no cree en el genio, considera indeseable la poesía hipnótica (29) y piensa que la música de

las palabras y la «poesía pura» no resisten un examen detallado (52). Este historicismo colectivista es claramente semejante al marxismo, aunque no en una versión ortodoxa: la causa determinante está más bien en un público específico que en la base económica de la sociedad, y no hay predicción de futuro ni prescripción de un estilo determinado.

Bateson tenía que defender sus ideas frente a F. R. Leavis, quien alegaba que la reconstrucción es imposible e indeseable y que el crítico no puede menos que juzgar según los criterios del día. Esto ha sido una cuestión, en el intercambio de opiniones entre Bateson y Leavis, que tiene su origen en la crítica que hizo Leavis de la *English Poetry and the English Language* [4]. Leavis sostenía entonces que una historia de la poesía inglesa «se realizará, porque las obras de ciertos poetas han sido consideradas de un valor permanente —de gran valor en la actualidad—» (13). Bateson, en su «Comentario» entendía que esto quería decir que Leavis «no permitirá que pueda haber algo así como historia literaria» y propuso entonces la distinción entre dos tipos de proposiciones, una histórico-literaria, que dice que «A deriva de B», y una crítica, que puede reducirse a «A es mejor que B» o incluso solamente «A es bueno» (16). Leavis tuvo poca dificultad para echar por tierra esta diferencia entre hecho supuesto y opinión. «Dependencia», derivación, no es un hecho. Requiere «juicios críticos de un orden de la máxima complejidad y delicadeza». En *English Poetry: A Critical Introduction,* Bateson admitía que no hay «barreras infranqueables» entre Historia literaria y Crítica, pero volvía las tornas en contra de Leavis sugiriendo que «se puede argumentar con fuerza en favor de la incorporación de la 'crítica' a la 'historia'» (252), conclusión lógica si todos los criterios de juicios han de deducirse de la situación histórica. Pero Bateson no quedó satisfecho con esta declaración. Posteriormente (*Essays in Criticism,* 14, 12-13) se retractó de modo explícito: «Tan sólo recientemente he llegado a reconocer que [Leavis], por lo general, tenía razón». Bateson habla de esto incluso comparándolo con «una medicina que tardó un buen número

de años en hacer su efecto curativo» (19). Parece haber abandonado la postura histórica o haber llegado, bastante sensatamente, a la conclusión de que «la crítica literaria y la erudición literaria son disciplinas que se complementan» (*SC,* vii).

En una ocasión estableció el contraste con otras palabras. La historia literaria se ocupa del arte de la literatura, lo que es, «históricamente determinado, un modo de comunicación, bueno o malo, entre el poeta concreto y sus primeros lectores u oyentes», mientras que la crítica se ocupa de «'la vida', y aunque puede evolucionar bajo la presión de un lenguaje y una sociedad, es esencialmente un todo ininterrumpido, un espejo de los modos de vivir que constantemente está a disposición de todos nosotros» (*Essays in Criticism,* 23, 178). Bateson parece que apoya aquí la afirmación de Leavis de que «los juicios de los que el crítico literario se ocupa son juicios acerca de la vida» [5], con la extraña consecuencia de que el arte ha quedado sometido a la historia. No puedo creer que Bateson pudiera haber visto esto y pudiera haber defendido seriamente la postura de que la crítica sólo se ocupa de la vida. Más bien aceptó la distinción, que tomó de E. D. Hirsch (derivada a su vez de la distinción que hacía Gottlob Frege entre *Sinn* y *Bedeutung*) entre «significado» y «significación», siendo «significado» históricamente comprobable en el pasado, lo que Bateson llama también «significado-de-entonces» (*SC,* 188), mientras que «significación» es importancia en su época, que implica un juicio de valor para el presente [6]. Bateson está convencido de que es posible y de gran valor recuperar el significado original de una obra de arte. Acepta el criterio de «intención» del autor y en muchos contextos rechaza la «falacia intencional» que formulan W. K. Wimsatt y Monroe Beardsley y que Bateson interpreta, creo yo, equivocadamente, como «prohibir toda atención a otros escritos del autor, a su biografía o al orden social al que pertenecía», prohibición que Bateson calificaba de «evidente disparate» (*ECD,* xv). Bateson presenta ejemplos que muestran la importancia de la biografía incluso para interpretar el «Cuento del mercader» de Chaucer (88-91) y

para entender los poemas de Housman (100-114), con el fin de demostrar «la falacia de la Falacia Intencional» (114). Me basta aludir al *Wordsworth: A Re-interpretation,* de Bateson (1954), para demostrar con qué intensidad, a los ojos de Bateson, determinaban la naturaleza y el valor de la poesía los conflictos privados de un poeta, que, sin embargo, tienen «una calidad representativa» (119). Bateson, al defender la recuperación del significado original, hace distinciones, al menos en cuanto a la conveniencia de comunicarlo a los lectores de nuestro tiempo. Él fue un firme defensor de la modernización de la ortografía; ridiculizaba la idea de que si éramos consecuentemente «historicistas», deberíamos «recitar a Blake y a Keats con acento *cockney*» (*EDC,* 27), pero apoyaba con fuerza (lo que nunca habría negado Wimsatt) que necesitamos recuperar el significado original de las palabras, argumentando detenidamente en contra de las interpretaciones fantásticas y faltas de sentido histórico de Empson. Bateson buscaba constantemente restricciones a la arbitrariedad de interpretación en la tradición literaria, en los convencionalismos de los distintos géneros y, finalmente, en los contextos intelectual y social.

> Como resultado de la serie de limitaciones impuestas a los significados de las palabras y a las asociaciones de palabras en los distintos niveles contextuales, comienza a surgir un significado definitivo. Se le puede llamar significado correcto, lo que en sí mismo es en realidad (*Essays in Criticism,* 3, 18).

Esto es lo que se formula en el ensayo programático *La función de la crítica en la actualidad,* en el que se considera objeto de interés de la crítica el lenguaje y el lenguaje original, aunque «el criterio definitivo para juzgar la corrección es el conocimiento del contexto apropiado» (19). En una nota de la *Theory of Literature,* de Austin Warren y mía, se dice: «El defecto principal es el no caer en la cuenta del papel importantísimo que ha desempeñado el lenguaje en el propósito literario» (23 n.).

Sorprendentemente, Bateson abandonó este interés en la continuidad entre lengua y literatura cuando descubrió un argumento contra la importancia de la lingüística para el arte de escribir. Con la máxima claridad, en el artículo *Lingüística y Crítica literaria* integrado en *The Disciplines of Criticism* (1968), Bateson modificó su historicismo acostumbrado al reconocer que «para que sea asequible para nosotros, en cuanto a crítica, la literatura del pasado tiene que ser, en realidad, transferible al tiempo presente» (7) y que un grado de «anti-historicismo es el precio que ha de pagarse por la vitalidad continuada de una tradición literaria inglesa» (8). Entonces emplea el diagrama que Saussure, en su *Cours de linguistique générale* [7], llama «le circuit de la parole» para demostrar que la lengua es solamente un factor remoto que da lugar a la respuesta crítica. La composición de una obra de literatura parte de una idea en la mente del autor, se transforma en palabras y se transmite por medio de sonidos físicos al oído del receptor, quien, en orden inverso, trasmite los sonidos físicos que han de transformarse en ideas. Bateson recurre al *Laokoön,* de Lessing: «en el momento de la ilusión dejamos de ser conscientes de los medios —es decir, de las palabras— que [el poeta] emplea para su propósito» (14). El argumento es francamente psicológico. La lingüística, ya sea histórica o descriptiva, rompe el continuo proceso de recepción y por eso «puede contribuir poco al estudio crítico de la literatura» (16). Este nuevo énfasis puesto en el proceso de la respuesta, que es necesariamente individual y subjetivo, proporcionaba el principal argumento en contra de la importancia de la lingüística para la crítica en el intercambio de opiniones con Roger Fowler [8]. La lingüística es, o pretende ser, una ciencia descriptiva que no valora y que por eso no tiene nada que ver con la crítica. La crítica puede estar interesada tan sólo en el estilo, que se concibe no simplemente como una «superposición al habla» (*DC,* 10), sino como una «visión interna» (*ECD,* 29) que precede a los orígenes lingüísticos y los trasciende. «Es en materia de trascendencia en lo que tiene interés primordial el crítico erudito» (*SC,* 79): «La función última del esti-

lo es la de proporcionar la condición simbólica en la que las palabras parecen asumir la propiedad de las cosas humanas, las situaciones y problemas humanos 'significativos'» (*SC,* 89). Anteriormente, Bateson había centrado su interés siempre en la poesía; dio una conferencia sobre el 'pecado original' de la novela, en la que afirma su convencimiento de que la novela es «una forma inferior de arte» (*EDC,* 242) que ha convenido en «actuar sin convencionalismos, lo que hace mínima la distancia estética entre el mundo del arte y el mundo de las cosas» (247). «Deliberadamente confunde o, al menos, yuxtapone dos órdenes de realidad: el mundo del arte y el mundo de las cosas» (243), característica que se habría esperado que atrajera a Bateson por su acostumbrada aversión al esteticismo. Pero en el ensayo sobre el estilo (*SC,* 78-100), el hecho cierto de que en la novela (y en la prosa, en general) las palabras no atraen la atención hacia ellas mismas es considerado como un argumento en contra del papel decisivo de las palabras en la literatura. Bateson, en mi opinión, tiene razón en dudar del valor decisivo de mucha estilística lingüística, y tiene razón, como también yo he dicho [9], en que la crítica literaria se ocupa de los estratos de la obra de arte que no son asequibles a las herramientas de la lingüística; pero seguramente él tiene que estar equivocado al divorciar de modo tan completo el estilo y el lenguaje. Comprendo su resistencia a lo que yo llamo «imperialismo lingüístico» y a las presuntuosas exigencias en favor de nuevos métodos de análisis lingüístico como pertinentes para el estudio literario, pero no se puede negar que la obra literaria es un «artefacto» verbal, una «construcción lingüística» (como el mismo Bateson había dicho años antes, por ejemplo, en *Essays in Criticism* 7, 474).

Bateson puso serias objeciones a lo que consideraba implicación del término «artefacto». Recurre al hecho indudable de que una obra de arte literaria solamente puede juzgarse como proceso temporal y no como estructura existente en el espacio, concepción que ve ejemplificada en los títulos de algunos libros, tales como *Well-Wrought Urn,* de Cleanth Brooks, y *Verbal Icon,* de W. K. Wim-

satt. Él alega que el paralelismo entre una obra literaria y un acto del habla, *parole,* en el sentido de Saussure, «invierte la postura formalista» (*ECD,* 11) o, más detalladamente, que

> extraer de este proceso temporal y humano 'las mejores palabras en el óptimo orden' después de que ellas han dejado ya a su autor y *antes* de que lleguen a su receptor y congelarlas en una inmovilidad espacial artificial, es tratar a la *parole* como si fuera *langue...* Esto, realmente, en el análisis final, es la Falacia Formalista (*ECD,* 11-12).

Pero estos formalistas (y Bateson agrega a veces mi propio análisis de la estructura como un complejo de normas estratificadas) probablemente responderían que reconocen el proceso temporal de la respuesta (lectura o audición), pero no creen que la sucesión sea incompatible con la estructura o *Gestalt.* Como dije en mi antiguo comentario a *English Language and English Poetry,* hay algo que puede llamarse *Sukzessivgestalt,* cuya música proporciona los ejemplos más evidentes. Hace mucho tiempo, Joseph Frank alegaba que la novela moderna hace un esfuerzo consciente por lograr «forma espacial» (*Sewanee Review,* 53 [1945]) y más recientemente ha defendido bien su opinión en *Critical Inquiry,* 5 (1978). El propósito de mi análisis fenomenológico del capítulo «El modo de existir de la obra literaria», de mi obra *Theory of Literature* [10], es precisamente definir el *status* ontológico de esta estructura dinámica evasiva que de algún modo existe entre autor y lector. Bateson entiende mal el método fenomenológico cuando considera el «*status* ontológico como mero sinónimo de 'estético'» (*Essays in Criticism,* 19, 428). Esto lo desmienten muchas declaraciones mías acerca de que la obra literaria ha de ser considerada como un conjunto de valores, social, político, intelectual, moral y otros varios, con la condición de que el dominio de la función estética la convierta en obra de arte *literaria.* El *status* ontológico no puede identificarse con la función estética. Definir la obra de arte literario como algo que no es real (físico) ni mental ni ideal, sino como sistema de normas

intersubjetivas, logra lo que ha de considerarse un primer paso en la teoría de cualquier disciplina: una definición de su objeto. Bateson tiene razón, sin embargo, en un punto de su crítica cuando dice que «excluir las estatuas de lo que son obras de arte es un disparate evidente» *(ibid.)*. Mi expresión no deja ver claro el hecho de que estoy hablando (como muestra el contexto) sólo de la obra de arte *literaria,* que, como construcción del lenguaje, difiere de cualquier objeto real, físico, como lo es una estatua de mármol o de bronce. Bateson, sin embargo, acepta mi intento de definir la obra de arte como sistema de normas intersubjetivas. Él tiene sus dificultades con el término «normas», que interpreta como «patrón, modelo o tipo» (*CS,* 54), aunque en términos mucho más generales se les asigna el significado de «estructuras de determinación», tomado de Husserl, que, en literatura, suele incluir toda clase de restricciones implícitas, sea cual sea el modo, convencionalismos, tradiciones y presupuestos que el texto imponga. La fórmula intenta poner límites teóricos a la interpretación, seguramente uno de los problemas más urgentes del estudio literario hoy en día, cuando, no sólo en Francia, ha estado extendiéndose una total obstinación. Bateson tiene en la mente el mismo propósito. Mi llamada a «la ideología colectiva» corresponde a su «relación intersubjetiva» y a los «controles contra el abuso previsto por el contexto pertinente» (*Essays in Criticism,* 430). Pero Bateson se mantiene fiel a lo que a mí me parece, básicamente, una teoría de la comunicación y renuncia a ver la obra de arte considerada de algún modo como objeto real; teme al esteticismo y no puede estar de acuerdo con la idea orgánica de la forma (forma entendida como *eidos,* como totalidad y no como envoltura externa). «La metáfora orgánica no puede ser tomada verdaderamente en serio» (*SC,* 61), dice con razón, a mi entender, percibiendo sus peligros si se lleva demasiado lejos el paralelismo con los organismos vivos. El formalista W. K. Wimsatt también lo ha visto así [11].

Bateson permanecía dentro de la tradición empírica y, finalmente, psicológica. Constantemente piensa en el proceso interno que

se desarrolla en la mente del autor y del lector: la imaginación del autor, para la que gusta emplear el término «esemplastic», de Coleridge (intento de traducir al griego el término alemán *Einbildungskraft,* mal entendido o convertido, por calambur, en *In-eins-Bildung*), y la respuesta del lector, que aspira a la empatía y, finalmente, a la identificación. Pero Bateson, que puede hablar de «la incorporación del poema a la propia conciencia de uno» (*English Poetry,* 60), trata de socializar este proceso haciendo del lector el portavoz de un grupo lo mismo que el poeta es el representante de su tiempo y de su país. Bateson insiste en la función juzgadora de la crítica y niega que la interpretación pueda divorciarse de la valoración: «Valorar es también un hecho» (*SC,* 25). La crítica de enjuiciamiento tiene que establecer un canon, tiene que distinguir entre lo bueno y lo malo, probablemente por razones estéticas. Para Bateson, sin embargo, este juicio presupone capacidad para discriminar «entre lo que es bueno y lo que es menos bueno en el comportamiento humano ordinario» (*SC,* 66) y eso requiere alguna respuesta a la cuestión de «qué es lo que constituye una Buena Sociedad» (*SC,* 16). Bateson es también un moralista y un crítico social. Esto se ve en sus desacuerdos con los dos críticos ingleses más eminentes de su tiempo. A T. S. Eliot, a quien él considera «el mejor crítico desde Matthew Arnold», lo recrimina no solamente por «dogmatismo y temeridad en las afirmaciones» (*ECD,* 133), sino también por «sospechosa conciencia de clase» y «total esnobismo» en uno de sus últimos ensayos sobre su obra crítica, *Criticism's Lost Leader* [12]. A Leavis, cuyo «fervor moral» y «total incorruptibilidad» admira Bateson, lo censura por su «resistencia a darse cuenta de la base democrática del grupo de sus colaboradores». «El Dr. Leavis tenía demasiado de 'líder' y demasiado poco de 'presidente'» (*Essays in Criticism,* 14, 20). Bateson consideraba a *Essays in Criticism* como un *Scrutiny* más democrático: Arnold había sido de su agrado —y él se consideraba sinceramente un arnoldiano *(ibid.,* 20, 1)—, la máxima esperanza no sólo para la poesía sino también para la crítica. No espera solamente que la crítica aumente nuestra capacidad

de entender la literatura sino también que «el lector instruido entenderá el proceso social contemporáneo mejor que sus vecinos» (*Ibid.*, 3, 153, 29). Bateson hizo muchas propuestas concretas para una reforma de la enseñanza del inglés con la esperanza de que «se destine la escuela inglesa a ser el centro educativo de la Universidad en las democracias angloparlantes» (*Ibid.*, 9, 265). Yo no puedo compartir estas elevadas esperanzas al seguir siendo, como lo soy, sin arrepentimiento, un teórico y un historiador; pero Bateson ha señalado, de modo en todo punto infalible, los puntos importantes, ha hecho las preguntas acertadas y les ha dado respuesta, no siempre consecuentemente ni de un modo convincente, según mi opinión, pero siempre respuestas independientes y honestas, lo que manifiesta las tres virtudes arnoldianas de «claridad intelectual, integridad espiritual y conciencia social» (*Ibid.*, 3, 2), que él esperaba fomentar con sus *Essays in Criticism*. El contenido de este libro ha impedido que atienda a sus múltiples actividades como biógrafo, crítico de libros no literarios, editor, bibliógrafo, historiador de tendencias, movimientos y géneros y, más que nada, como intérprete de determinados poemas. Todo hará llegar a la conclusión de que F. W. Bateson, aunque frecuentemente inconformista, fue una figura representativa de la crítica inglesa de este siglo.

## Capítulo X

# WILLIAM EMPSON
(1906-1984)

William Empson es, indiscutiblemente, el discípulo mejor dotado y el más influyente de los de I. A. Richards. Fue alumno suyo en Cambridge en 1928 y 1929 (cuando sólo tenía 22 ó 23 años) y escribió una tesis para la obtención de la licenciatura en Lengua Inglesa, la cual, evidentemente rehecha y ampliada, se publicó en 1930 con el título de *Seven Types of Ambiguity* (Siete clases de ambigüedad). Richards, en unas memorias, de algún modo condescendiente y paternalista, nos cuenta (en *Furioso,* 1, 1940) que Empson

> presentó el juego de las distintas interpretaciones del soneto, sin puntuación, 'The expense of spirit in a waste of shame' (Soneto 129), con el que Laura Riding y Robert Graves se habían dedicado a jugar. Cogiendo el soneto como un prestidigitador coge su sombrero, sacó de él una multitud de encantadores conejitos y terminaba: 'esto se puede hacer con cualquier otra poesía, ¿no es cierto?'. Esto era un regalo del cielo para un director de estudios, así es que le dije: 'lo mejor es que se retire y lo haga. ¿Lo hará?'. Y, efectivamente, al cabo de dos semanas presentó un escrito mecanografiado de unas treinta mil palabras.

En una nota preliminar al libro definitivo (de unas 92.000 palabras) dice Empson: «El método que empleo aquí lo he tomado del análisis que ha hecho Graves de un soneto de Shakespeare, 'The expense of spirit in a waste of shame' en *Survey of Modernist Poetry* (1928)». Allí, en el capítulo tercero, «William Shakespeare and E. E. Cummings: A Study in Original Punctuation and Spelling» (Estudio sobre la puntuación y ortografía originales), Laura Riding y Robert Graves defienden la puntuación y ortografía deliberadamente raras de Cummings, mostrando que la edición de los sonetos de 1609, puntuada de manera muy diferente (y mucho más a la ligera) que las ediciones modernas y las de puntuación y ortografía antiguas, permite interpretaciones distintas. (Laura Riding y Robert Graves manifiestan haber colaborado muy estrechamente. Empson se olvidó de mencionar a Laura Riding, pero rectificó la omisión en una fe de erratas). Estos autores alegan que «el significado más difícil es siempre el más definitivo. (Hay grados en el carácter definitivo porque ninguna interpretación en prosa de la poesía puede tener un carácter definitivo completo; es sumamente difícil)» (74-75). Se refieren, por ejemplo, al doble significado de la palabra «waste», sinónimo tanto de «sacrificio» como de «desolación» (79); «a significados alternativos que tienen efectos mutuos» y a la «procreación endogámica intensificada de palabras» (80). El método de Empson parece estar ya ahí, pero el mero análisis verbal es insuficiente para explicar su esquema. Empson está bastante empapado de la teoría del valor de Richards, de su psicología de la crítica literaria y de su teoría del significado, lo que permite y promueve múltiples definiciones, ya que el lenguaje se concibe como fluido y el lenguaje poético es apreciado por ser fluido.

Además, en cualquier caso tenemos que suponer la adhesión de Empson al gusto y a los supuestos históricos de Eliot, a la exaltación de la poesía compleja y a la idea de la disociación de la sensibilidad que sitúa la unión primitiva de pensamiento y sentimiento en tiempos anteriores a la guerra civil. Empson, en un homenaje a Eliot, reconoce:

> Yo no sé con seguridad cuántas de mis ideas son invento suyo, por no decir cuántas son una reacción contra él o son, en efecto, consecuencia de haberlo interpretado mal. Él tiene una influencia penetrante, no muy distinta a la de un viento del este [1].

Sin embargo, *Seven Types of Ambiguity* apenas es un libro sistemático. Recuerdo que cuando llegué a la universidad de Iowa en 1939, descubrí que la biblioteca no contaba entre sus fondos con la obra. La pedí y me di cuenta de que el bibliotecario había copiado el título del libro como *Seventy Types of Ambiguity* (Setenta clases de ambigüedad). Me temo que hay algo de justicia poética en este desliz. Nunca he podido retener exactamente las siete clases. En el prólogo a la segunda edición (1947), el propio Empson dice:

> En un principio declaré que solía usar el término 'ambigüedad' para significar cualquier cosa que quería y repetidamente decía al lector que la distinción entre las Siete Clases que se le pedía que estudiara podría no ser digna de la atención de un pensador profundo (viii).

No obstante, no se tiene que coger la palabra a Empson. El libro se convertiría más bien en un acopio poco lógico de interpretaciones de pasajes de treinta y nueve poetas, cinco dramaturgos y cinco prosistas (según los ha contado alguien). La interpretación de los pasajes la hace mediante un método que podría llamarse «asociación libre», similar, de alguna manera, a la técnica freudiana para la obtención de asociaciones de un paciente tendido sobre el diván. Las asociaciones, sin embargo, son muchas veces el resultado de una búsqueda en el *Oxford English Dictionary* o en comentarios a los textos de Shakespeare. El primer ejemplo que aparece en el libro es una explicación de las implicaciones de un verso del soneto 73, «Bare ruined choirs, where late the sweet birds sang». (Desnudos coros en ruinas, donde antes cantaban los dulces pájaros). Empson defiende la comparación

porque los coros en ruinas de los monasterios son lugares para cantar; porque implican el estar sentados en fila; porque están hechos de madera; porque solían estar en el centro de un edificio que los albergaba, con cristaleras que lo asemejaban a un bosque, coloreados por los vitrales y con pinturas de flores y hojas; porque están ahora abandonados de todo, excepto de los muros grises, del color de los cielos del invierno; porque el encanto frío y narcisista que sugieren los niños cantores se adapta bien al sentimiento de Shakespeare hacia el tema del soneto y por varias razones sociológicas e históricas (la destrucción de monasterios por los protestantes, el miedo al puritanismo) que ahora sería difícil determinar en sus justas proporciones; estas razones, y muchas más referentes al lugar que ocupa el símil en el soneto, han de combinarse todas para dar al verso su belleza, y hay una especie de ambigüedad en no saber cuál de ellas retener con más claridad en la mente (*STA,* 2-3).

Aquí hace alusión a los posibles contenidos de las mentes de los lectores de la época jacobina (que quizá temieran al puritanismo y recordaran la destrucción de los monasterios en los comienzos del siglo XVI), pero también a una moderna teoría acerca de que la arquitectura gótica tiene como modelo el bosque, mientras que la alusión al «encanto frío y narcisista» de los niños cantores atribuye determinados sentimientos al poeta: la relación homoerótica con un patrocinador más joven. Es un juego que incluye toda clase de fantasía, incontrolado e incontrolable, que hace gala de la genialidad del crítico. Con frecuencia se le ha tachado de irresponsable. Empson, en una nota a la tercera edición (XVI), admite «que es de auténtico asombro cómo la mente puede mantener a disposición, como disueltos, los conocimientos precisos... pero tan sólo tenemos que decir que cuanto más hace esto, mejor».

El último poema de que se ocupa el libro, *Sacrifice,* de George Herbert, presenta un problema ligeramente diferente. Cristo, clavado en la cruz, dice:

¡Oh! todos los que pasáis por aquí, deteneos y mirad;
El hombre robó el fruto, pero yo tengo que subir al árbol,

El árbol de la vida, para todos menos para mí.
¿Hubo alguna vez dolor como el mío?

Empson lo comenta así:

> Él sube al árbol para reparar lo robado, como si devolviera la manzana; pero las palabras, en sí mismas, más bien implican que él está robando, que, lejos de estar sin pecado, es Prometeo, es el ladrón. O bien robó por encargo del hombre (es él quien parecía ser pecador y fue cogido subido al árbol) o está trepando como Jack por el tallo de las habichuelas llevando con él a su pueblo de regreso a los cielos... Jesús parece un niño en esta metáfora... porque, evidentemente es más pequeño que un hombre o, en cualquier caso, que Eva, que pudo coger la fruta sin tener que trepar. Esto tiene cierto humor patético y cierta inocencia...; por otra parte, el hijo que roba del huerto de su padre es símbolo del incesto; en la persona de Cristo, el acto supremo de pecado se combina con el acto supremo de virtud (*STA,* 232).

De nuevo se puede objetar que esto es fantasía totalmente innecesaria. «Tengo que subir al árbol» significa tan sólo «tengo que subir a la cruz» y aquí, «tengo» no implica en absoluto la pequeñez o niñez de Cristo, sino, sencillamente, se refiere al mandato de Dios. El árbol es el árbol de la vida, porque el sacrificio de Cristo devuelve al hombre la vida inmortal. Herbert piensa en la *figura,* en el sentido de la tipología medieval (como lo expuso Erich Auerbach). Adán prefigura a Cristo. La cruz es el otro árbol. La cruz es el árbol de la vida para toda la humanidad, pero es el árbol de la muerte para el propio Cristo. Todo lo dicho de Jack subiendo por el tallo de las habichuelas, de Prometeo, del hijo que roba en el huerto del padre y la comisión de incesto, es sencillamente algo que no tiene nada que ver. Y esto puede defenderse con sólo lo dicho por Empson unas cuantas páginas antes y que lo desarma: «¡Qué divertido..., todas estas tonterías freudianas!» (223). Rosemond Tuve, en *A Reading of George Herbert* (1952), presenta una batería pesada de conocimientos para su aplicación a este poema

con el fin de mostrar que existen frases litúrgicas, poemas en latín y en inglés medieval, tratados de piedad, etc., que con anterioridad presentan la misma situación general de este poema de Herbert y que muchos detalles de la lamentación de Cristo se pueden encontrar, mucho antes de Herbert, en textos que Herbert probablemente no ha visto nunca, así como también en textos que pudo haber conocido o, con toda seguridad, conoció por su condición de pastor anglicano. Ella quiere probar que Empson se equivoca cuando habla del «método» de Herbert y de su unicidad. Empson, en su réplica astuta (*Kenyon Review,* 12 [1950], 735-38), alega, con toda razón, que no hay acervo de conocimientos que pueda resolver el problema del valor poético; pero parece estar equivocado al pasar por alto el problema de la pertinencia, de la corrección en la interpretación. En esto anda totalmente descaminado.

Sin embargo, sería completamente injusto considerar el libro simplemente como una serie de comentarios sin hilación alguna. Empson intenta, desde luego, construir un esquema. Trata de disponer sus ambigüedades «en orden a su creciente distanciamiento de la simple exposición lógica» (*STA,* 7) y luego introduce realmente dos nuevas graduaciones, «el grado en que ha de ser conscientemente comprendida la ambigüedad y el grado de complejidad psicológica que encierra» (48). Lo que comienza siendo una investigación de léxico, del calambur, el doble sentido, las oscilaciones de la palabra entre significados distintos, se convierte con frecuencia en un sondeo en la psique del autor y en las supuestas actitudes conflictivas que en el lector induce un determinado pasaje. Empson insiste en la capacidad del crítico e incluso en la obligación que tiene de sacar conclusiones en cuanto a «los conflictos que se supone han hecho estragos en el autor» y protesta diciendo que negarle esta misión «significa atacar las verdaderas raíces de la crítica» (xiii). Muy posteriormente, en la introducción a su edición de *Coleridge's Verse* (1972), Empson, con toda lógica, descartaba el argumento de William K. Wimsatt en contra de la falacia intencional. «Si se acepta esta teoría se ciega uno a sí mismo», afirma sin rodeos (14). Cierta-

mente, en *Seven Types of Ambiguity,* Empson no tiene reparos en atribuir motivos psicológicos a los poetas. Wordsworth, nos dice, «no tuvo más inspiración clara que, siendo muchacho, la de utilizar las montañas como tótem o sustituto del padre; y Byron, solamente al final de su vida... escapó de la infantil obsesión del incesto con su hermana, que fue hasta entonces todo lo que él había logrado decir» (20). Parece una enorme injusticia, sin embargo, decir que Wordsworth no tuvo otra inspiración que la de las montañas de su infancia... y Byron —habría que decirle a Empson— no conoció a su media hermana antes de haber cumplido los veinticuatro.

Empson es muchas veces muy tajante acerca de lo que pasaba por la mente de los poetas como Donne, Herbert o Hopkins. Cuando Herbert, por ejemplo, en «Aflicción», termina diciendo:

> *Ah, my dear God, though I am clean forgot,*
> *Let me not love thee, if I love thee not.*

> (Ah, Dios mío, aunque por completo olvidado, / no permitas que te ame si no te amo),

Empson lo parafrasea libremente así: «Maldito yo si me aparto de la parroquia» (*STA,* 184), aunque Herbert pide a Dios sólo que acepte su sincero amor. Esto puede calificarse de «ambigüedad por tautología», pero incluso en los tiempos de Herbert, se entendía perfectamente, ya que el mismo Empson informa que el arzobispo James Sharp murió en 1679 con el pareado en los labios. No podía haber pensado que significaba «Maldito yo si me aparto de la parroquia». El supuesto de un dilema en la vida de Herbert parece ser totalmente gratuito.

El método de la asociación libre y la arbitraria psicología profunda condujeron a Empson con frecuencia por caminos equivocados; pero donde se detiene en explicaciones casi siempre arroja luz sobre un texto difícil y —como bien dice él— sobre la naturaleza del lenguaje poético (*STA,* 80). Ejemplos bien convincentes son la

discusión del canto «Aparta, aparta tus labios», de *Measure for Measure* (180-181), o de «Oda a la melancolía», de Keats (214 s.).

El primer capítulo refleja bien las teorías rivales referentes a la poesía: la idea de que la poesía pura es puro sonido o simbolismo sonoro (*STA,* 15, citando a Richard Paget) y que el ritmo y la medida hacen poesía, los ilustra con una delicada evocación del efecto de una estancia de Spenser y algunos comentarios sobre una sextina de Sidney, su «llorosa e inmóvil monotonía» (36). En el último capítulo, Empson, con más claridad que en ningún otro lugar, defiende su ideal de poesía como complejidad, como tensión. «Cuanto más notable la contradicción, mayor es la tensión» (235). Esto encierra un esquema de valoración: Empson ve la historia de la poesía inglesa mucho más en el sentido de Eliot, como algo que culmina en las complejidades del último Shakespeare, de Donne, y de Herbert, seguidos de un declinar hacia el ingenio de Pope y las embrolladas emociones de Wordsworth o la verborrea vaga de Swinburne. Pero el efecto de conjunto del libro es el de una mescolanza de análisis verbales que rápidamente derivan a supuestos acerca de los conflictos psicológicos de los poetas, o simplemente escapan para meterse en caóticas enumeraciones de toda clase de asociaciones posibles (y muchas imposibles) que podrían producirse en la mente de un lector, ya sea contemporáneo del autor o, más frecuentemente, en la de un sofisticado erudito de nuestro tiempo con el *Oxford English Dictionary* abierto ante él.

El segundo libro de Empson, *Some Versions of Pastoral* (1935), tiene mucha más unidad: el tema es el derrumbamiento de la relación pastoral entre el pastor y la grey. Es de nuevo el tema de la pérdida del carácter común, de la supuesta unidad primitiva que se oculta tras el concepto de historia que sustenta Eliot. El término pastoral se emplea aquí en un sentido muy amplio: así, en el primer capítulo, se trata la literatura proletaria que Empson considera una pastoral encubierta. Pero incluso «literatura proletaria» se emplea en un sentido mucho más amplio que el normal. La llamada literatura proletaria de los años treinta queda descartada como «propa-

ganda de una clase no muy interesante». El arte proletario es pastoral. La antigua pastoral implicaba «una hermosa relación entre ricos y pobres» (*SVP,* 11), pero esta relación se ha roto, y la vieja pastoral ha sido sustituida por una pastoral falsa, variante cómica de la primera. Ambas versiones, la auténtica y la cómica, se basan en una doble actitud del artista hacia el obrero, del hombre complejo hacia el hombre sencillo («En un sentido, yo soy mejor; en otro, no tan bueno»), y esto bien puede reconocer una verdad permanente acerca de la situación estética. «Para producir arte verdaderamente proletario, el artista tiene que estar de acuerdo con el obrero; esto es imposible, no por razones políticas, sino porque el artista nunca está de acuerdo con ningún público» (15). El ensayo comienza con una divertida disección de versos de Gray:

> Muchísimas gemas de purísima claridad de rayos
> se producen en obscuras cavidades inexploradas del océano;
> muchísimas flores nacen para ruborizarse sin ser vistas
> y desperdician su fragancia en el aire desierto.

> Lo que esto significa... es que la Inglaterra del siglo dieciocho no tenía un sistema de becas o *carrière ouverte aux talents.* Esto lo expone el autor como hecho lastimoso, pero al lector lo pone de un humor tal que no tendría intención de cambiarlo... Al comparar la situación social con la naturaleza, el autor hace que parezca inevitable —lo que no era así— y le da una categoría que no le correspondía. Y más aún, a una gema no le importa estar en una cueva y una flor prefiere no ser cortada... El sentido sexual que sugiere el *ruborizarse* recoge la idea cristiana de que la virginidad es buena de por sí, y de manera que cualquier renuncia es buena; esto puede inducirnos engañosamente a pensar que es bueno para el pobre que la sociedad lo mantenga sin mancharse de mundo (4).

Esto está considerado como «ideología burguesa», aunque se podría alegar que es mucho más antiguo: simplemente una aceptación de las jerarquías sociales, de la condición de todo hombre, asignada u ordenada de forma sublime, ya sea en la sociedad cristiana o en cualquier otra sociedad estratificada.

El segundo ensayo, *Argumentos dobles,* es el más difícil de asimilar al esquema general. Ofrece ejemplos tomados de *Second Shepherd's Play,* de *Troilus and Cressida,* de la primera parte de *Henry IV,* de *Marriage à la Mode,* de Dryden, y de *Changeling,* de Middleton, siempre con la finalidad de mostrar que el argumento secundario, pastoral o cómico, es una parodia del argumento principal. Así Falstaff desempeña el papel de pastor y parodia al héroe-rey. En *Second Shepherd's Play,* el cordero y el Cristo-niño son paralelos. Incluso Cressida es de algún modo considerada como la pastora del argumento pastoral.

El tercer ensayo analiza (muy al modo de *Seven Types of Ambiguity*) el soneto 94 de Shakespeare, que comienza «Los que tienen poder para herir no lo harán». Muestra la tendencia de las ideas heroico-pastorales hacia una aceptación irónica de la aristocracia y, después de parafrasear el soneto tres veces, termina atribuyendo a Shakespeare lo que parece el juicio que al propio Empson le merece la vida:

> el pensar que la vida, en esencia, es inadecuada al espíritu humano y que, sin embargo, una vida buena tiene que evitar mostrarlo, es, naturalmente, muy conforme con la mayoría de las versiones pastorales; en lo pastoral se tiene una vida limitada pero se pretende que es plena y normal (*SVP,* 114).

La literatura nos presenta utopía; pero una utopía limitada.

El cuarto ensayo se ocupa de *Garden,* de Marvell, de nuevo a la manera de *Seven Types of Ambiguity.* Resolviendo contradicciones, de estados conscientes e inconscientes, de evasión intuitiva e intelectual, llega a la simplicidad ideal. El análisis del poema está empotrado en una armadura que se ocupa de la «visión mágica de la naturaleza» con el ejemplo del *Ancient Mariner* de Coleridge en la mente, las dificultades del poema de Donne, *Éxtasis,* y los juegos de palabras de un pasaje de *As You Like It.* A unas reflexiones sobre Homero y la moderna preocupación por el conflicto entre libertad y necesidad, le siguen unos comentarios sobre sentencias

tales como «la razón es la fuerza» y «la fuerza está en la razón». Empson mismo admite que «este discurso acerca de una jerarquía de niveles es vago» (*SVP,* 145), pero ve los niveles en un contraste muy marcado de los tres estilos de las estrofas cuarta, quinta y sexta del poema de Marvell. Yo confieso que no entiendo la interpretación de la primera estrofa (123-24). La jerga, originaria de Richards, acerca de «impulsos equilibrados» y «el principio de indeterminación que ya no está vigente», no parece estar en relación con el texto, aunque Empson proclama que «esta idea es importante para todas las versiones de pastoral, porque la figura pastoral está siempre dispuesta a ser el crítico» (124). No me convencen las otras interpretaciones. En la sexta estrofa, a las palabras «de placer menos» se les asignan dos significados alternativos: ni siquiera se consideran ni «por disminución de placer» ni «hecho menos por placer» (es decir, el placer de los sentidos). La mente se retira a su felicidad desde el sumo placer de la contemplación. Empson, de la expresión «se retira» deduce, traído por los pelos, que implica «marea descendente» y nos dice que «la *mente* es ahora *menor,* pero que volverá a crecer y que es ahora cuando se pueden ver los escollos» (125), lo cual me parece pura fantasía.

Yo no alcanzo a ver por qué los «melones» de la estrofa quinta supone Empson que son una alusión a la manzana del paraíso y, por ende, a la caída del hombre, por el solo hecho de que «melón» viene de la palabra griega para designar la «manzana». Menciona «Toda la carne es yerba» como alegoría de «Caigo en la yerba» y las flores que atrapan al poeta son las «serpientes que hay en ella y paralizan a Eurídice». Pero la caída en la yerba me parece a mí «una caída pastoril apropiada sobre la yerba verde, una caída cómoda y suave» [2], y no hay necesidad de serpientes ni de Eurídice. Dice que las uvas son «a la vez el vino primitivo y el vino inocente; el *néctar* del Edén y también la sangre del sacrificio» (*SVP,* 132), pero no queda claro por qué las uvas habrían de ser símbolo de la crucifixión en este contexto. Este poema maravilloso, encantador e ingenioso ha sido presa del interés de los eruditos; ha sido relacio-

nado con el platonismo, el neoplatonismo, con San Pablo, San Buenaventura y Dios sabe cuántos autores y conceptos más, por varias damas cultas como Ruth Wallerstein, Rosalie Colie, Anne Bertoff y Marie Sophie Røstvig. Empson habla, sin fundamento, de algo «muy del lejano Oriente» que hay en él (119). Pero nada, excepto un conocimiento muy general del platonismo, es necesario para entender el poema. Debería interpretarse como celebración de la vida contemplativa, lejos de mujeres, en un jardín que invite a la preparación para la muerte, para «el largo vuelo» de un ave, de la estrofa séptima, que es el alma, imagen seguramente no difícil, ni lejana, ni nueva.

El ensayo siguiente estudia las enmiendas, pedantes y a veces absurdamente racionalistas, que hace Richard Bentley al *Paradise Lost* y las utiliza para criticar «el mundo de Milton, mundo de un aislamiento áspero, hipnótico, soberbio y arisco» (*SVP,* 153). A Satanás lo considera una figura pastoral, el juez de la creación desde el exterior, mientras Adán y Eva son expulsados del Paraíso por Dios, para quien Empson reserva el calificativo de «asombroso» (168), idea desarrollada más tarde en su libro *Milton's God* (1961). Robert Martin Adams, en *Ikon: Milton and the Modern Critics* (1955, reimpr. en 1966), ha demostrado cuán inexacto puede ser el uso que Empson hace del folleto de Bentley y de Zachary Pearce y cómo Empson atribuye sus propias ideas a los comentaristas del siglo dieciocho o los interpreta enormemente mal. Pero esto parece un pecado dominante en Empson y no debería distraer la atención de su argumento principal.

Los dos últimos ensayos ejemplifican el declinar de la pastoral hacia la falsa pastoral. Considera *The Beggar's Opera* como «una conversión de lo heroico-pastoral hacia un culto a la independencia» (*SVP,* 203). «Los ladrones y las prostitutas parodian el ideal aristocrático y el poco honrado guardián de la prisión y el atrapaladrones, y sus familias, parodian el ideal burgués» (217). Empson aprovecha algunos pasajes para dar mayor importancia a la conexión entre «muerte y embriaguez», lo cual, dice, «proporciona un

mínimo recuerdo rico de la sangre del sacramento y el vino apocalíptico de la ira de Dios» (247). Generaliza diciendo que «esta coincidencia e identificación de lo refinado, lo universal y lo modesto... es la única razón de la pastoral» (249).

El artículo sobre *Alicia en el País de las Maravillas* (y también sobre *A través del espejo*) hace muchos comentarios acertados acerca de parodias y el tono cómico de gazmoñería y esnobismo de los libros. Refleja bastante bien el amor de Dodgson por los niños. Dodgson «envidiaba a la niña porque carecía de sexo» (*SVP,* 260), pero en el comentario sobre el libro Empson se aprovecha con insistencia de las alegorías freudianas. «Una caída por un agujero profundo hasta los secretos de la Madre Tierra» (271) la considera como descripción del trauma del parto. Cuando Alicia, mucho después, está acurrucada dentro del escondrijo del conejo Blanco, está, según Empson, «evidentemente, en la postura del feto» (271). El mar de lágrimas en que ella nada lo identifica con anterioridad con «el líquido amniótico» (271). «Ella, al descender por el agujero, es un padre» (273) (parece que Empson ha olvidado el más verosímil trauma del parto), «cuando está en el fondo, un feto, y solamente puede salir convirtiéndose en una madre y produciendo su propio líquido amniótico» (273), resumen que parece que, de modo totalmente innecesario, obliga a una correspondencia literal que, después de todo, es completamente imposible de demostrar. Pero el artículo es considerado como un clásico de la interpretación freudiana.

El tercer libro de Empson, *The Structure of Complex Words* (1951) me parece a mí el más sensato y el más claro. Es el menos apreciado, porque realmente son dos libros en uno: gran parte de él es simplemente lexicografía y reflexiones acerca del significado de palabras aisladas y recomendaciones sobre cómo construir un diccionario. Critica detalles del *Concise Oxford Dictionary,* tales como sus definiciones de «rough» (tosco) y «rude» (grosero). La otra mitad del libro puede considerarse crítica literaria: una investigación de palabras clave, como «ingenio» en *Essay on Criticism,*

de Pope; «todo», en *Paradise Lost*; «loco», en *King Lear*; «perro», en *Timon of Athens*; «honrado», en *Othello*; «sentido», en *Measure for Measure* y en *Prelude,* con muchas digresiones y explicaciones acerca del elogio de la locura en el Renacimiento o del sentido y la sensibilidad en el siglo dieciocho, etc., etc. El libro está dedicado a I. A. Richards, «que es fuente de todas las ideas que hay en este libro, incluso las de menor importancia motivadas por desacuerdos con él». Seguramente el desacuerdo, sin embargo, no es solamente menor. Empson, en los capítulos de introducción, trata de derruir el énfasis que Richards pone en el significado emotivo de las palabras y de argumentar que el significado emotivo no puede desligarse del significado referencial. También, con sensatez, resuelve el problema de las creencias, diciendo que «imaginamos alguna otra persona que las tiene, un autor o un personaje, y así adquirimos algo de experiencia de lo que realmente (para determinada persona) son sus consecuencias» (*SCW,* 9). Empson trata luego de huir de lo que él entonces piensa que es sentido puramente personal y localizado e introduce la idea de «ecuación», que supone que, en un determinado período, las palabras son ambiguas o tienen distintos significados iguales. La ambigüedad se refiere a un determinado pasaje, al acto creativo de un poeta; la «ecuación» es un efecto lingüístico colectivo. «Los significados clásicos admitidos en ese período van siendo equipados por el contexto con simples 'ecuaciones' de sus palabras preferidas», aunque Empson admite que, «en un período determinado, algunas de las 'ecuaciones' posibles de una palabra llegarán a ser de uso común y otras serán usadas rara vez, si es que lo son, mientras que algunas no podrían afectar de ningún modo a la idea» (73). El ensayo sobre la agudeza de Pope y sobre el sentido en *Measure for Measure* son ejercicios ingeniosos en una investigación de este tipo. No me convence la nueva conclusión de que la ambigüedad tiene que basarse en las ecuaciones para ser efectiva. Las ecuaciones pueden ser debidas, después de todo, a la invención individual. Los dos libros anteriores están precisamente expuestos a la acusación de que no se dan

cuenta clara de esto. *El loco en Lear* me parece la aplicación más acertada de Empson a una simple crítica detallada. Los cuarenta y siete usos que la palabra loco tiene en la obra, sus variaciones desde «tonto de nacimiento» y bufón hasta «perturbado» y finalmente a la expresión «mi pobre loca» de Lear, referida a Cordelia, constituyen el trampolín para lanzarse a una interpretación delicada del significado del drama; el análisis, escena por escena, es, sorprendentemente, similar a la discusión de Bradley en *Shakespearean Tragedy,* pero llega a una conclusión diferente, lo cual ya es una sorpresa. Empson está muy decididamente en contra de los cristianizantes; él ve el drama considerando su fondo de horror cósmico. A Lear, «la víctima propiciatoria que para nosotros ha reunido todo el saber, lo ve, al final, con una especie de envidia callada, no porque se haya convertido en sabio —pienso yo— sino porque el deseo de experiencia del género humano ya se ha cumplido hasta la saciedad en él; ha pasado por toda clase de momentos malos» (157). Pero para esta conclusión no se necesitaba ningún estudio de la palabra «loco». Empson, aquí y en alguna otra parte del libro, se convierte simplemente en un crítico literario que pone atención en la situación, en la trama y el significado conjunto. Él mismo reconoce las limitaciones de su método: «Pretender que todo poema extenso tiene una palabra clave que lo resume por completo sería, desde luego, absurdo» (74).

Un último trabajo, *Ritmo e imágenes en la poesía inglesa* (1961) [3], formula con la máxima claridad sus hipótesis fundamentales. La segunda mitad es un ataque al imaginismo, a toda la idea de que se puede pensar mediante imágenes visuales.

> Es todavía muy firme la creencia de que la poesía no debe significar nada. He conocido gentes a lo largo de mi profesión —dice Empson— que realmente sostienen esa falsa idea; y están dispuestos a demostrar que mi poesía, como toda la poesía, también es simplemente un *collage* de imágenes sin ninguna relación lógica. Yo pienso exactamente lo contrario: argumentar en verso me parecía que era hacer una cosa maravillosamente poética (49).

> La idea imaginista de la mente humana la hace totalmente subhumana, subcanina respecto a eso; la mente de una cucaracha (50).
>
> El mismo Ezra Pound es un juez muy malo en cuanto a las imágenes; porque es un sabio de tal clase y tiene tan buenos sentimientos naturales que, en realidad, no ha tenido que tener un pensamiento consciente durante cincuenta años o algo así (50).

Empson rechaza la rebelión contra la razón y casi llega a refutar sus preocupaciones anteriores, puramente verbales: hace un acertado comentario sobre un pasaje de *Winter's Tale* (51-52). Reconoce inmediatamente que la historia hace caso omiso de la imagen (y de la palabra en sí). A la vez que Empson ha hecho mucho por exaltar el análisis verbal, también, pienso yo, ha causado daño a la crítica por no atender a la forma, en una obra teatral o en un poema, a su estructura de conjunto, a su totalidad. Aquí, al menos, ve que el análisis verbal no es suficiente, que la situación, la fábula, la historia, dan forma a la superficie verbal. Como dice Elder Olson en contra de Empson,

> los toques más profundos de Shakespeare son lo que importa. 'Por favor, desabrocha el botón' y 'la mesa está ocupada' tienen profundidad... no las explicaremos dando vueltas a los significados del diccionario para botón y mesa, sino preguntando, entre otras cosas, por qué Lear pedía que desabrocharan un botón y por qué Macbeth pensaba que la mesa estaba ocupada [5].

El mismo Empson se aparta de sus anteriores preocupaciones por las palabras en el libro *Milton's God* y en muchos artículos dispersos posteriores.

*Milton's God* (1961) provocó gran reacción de enfado por su ataque al cristianismo o, más bien, a la idea de la condenación eterna. Sus irrespetuosas burlas al concepto que Milton tenía de Dios y los chistes acerca de la vida sexual de los ángeles no deberían ensombrecer el interés literario del libro. Para ser justo, hay que distinguir tres cuestiones diferentes, que no siempre distinguieron ni Empson ni otros críticos. Una es el ataque al cristianismo

en general, que no tiene nada que ver con la crítica. Otra es el análisis y la frecuente mofa de la teología personal de Milton y, por último, hay una crítica estrictamente literaria del propio poema. Empson presenta algún argumento en favor de la teología de Milton. Milton —dice Empson— «logró hacer [a Dios] notablemente menos malvado que el cristiano tradicional» (*MG,* 11). «Quiero señalar que el que este propósito se desarrolle insistentemente en *Paradise Lost* es la principal fuente de su fascinación y patetismo» (11). Empson elogia a Milton por haber «eliminado del cristianismo el horror a la tortura y el horror al sexo» (269), es decir, por encubrir el horror físico de la Pasión y cantar los deleites sexuales de Adán y Eva antes de la culpa. El origen de la fuerza de Milton está

> en que supo aceptar y exponer una concepción completamente horrible de Dios y sin embargo conservar en el fondo, de alguna manera viva, toda la largueza y generosidad, la aceptación con agrado de todo placer noble, lo cual había sido preeminente en la historia de Europa inmediatamente antes de su tiempo (276-77).

Pero, por lo general, Empson persigue despiadadamente al Dios de Milton a causa de todo el esquema de la Redención, por su «deseo ardiente de torturar a su Hijo» (246), expresando con indignación un «horror frío a la 'justicia' de Dios» (268) y ridiculizándolo con frecuencia al tratarlo de «viejo carca presumido» (184), «viejo rufián jovial» (124), por su «malignidad semejante a la del enanito Quilp» (156) o por su indiferencia ante el destino a la condenación en el Juicio Final «como un gato que se sacude una gota de leche de la pata» (271). De la manera más escandalosa habla del Dios de Milton como «asombrosamente parecido al Padrecito Stalin; la misma paciencia bajo la apariencia de brusquedad, los mismos destellos de jovialidad, la misma falta de escrúpulos total, el mismo auténtico mal humor» (146). No parece importante discutir la interpretación de Empson, que no tiene en cuenta su propia creencia de que «la función principal de la literatura es hacer caer en la cuenta de que otros actúan por convicciones morales diferentes

de las de uno mismo» (261) —y las convicciones morales seguramente deberían incluir las convicciones religiosas y las filosóficas. Pero en otro lugar, Empson rehúsa mirar las cosas desde un punto de vista histórico, imaginar lo que significaba para Milton hacer un poema épico del relato del *Génesis,* lo que él tiene que haber creído que era verdad letra a letra. Empson rechaza con firmeza la idea de que «la primera misión del crítico literario es hundir la mente por completo en el mundo mental del autor», ya que él cree que «el crítico debe de hacer uso de su juicio moral» (200). Lo hace desde un punto de vista totalmente ajeno, que él identifica con el principio de Bentham de que «la satisfacción de cualquier impulso es en sí un bien elemental y la cuestión ética práctica es simplemente cómo satisfacer el mayor número» (259). Empson trata una obra de grandeza imaginativa como un tratado, como un *De Doctrina Christiana* en verso.

Afortunadamente, a veces surge algo crítico de las argumentaciones contra el plan de la redención. Empson ve el poema de una forma extravagante: como «horrible y maravilloso: yo lo juzgo como una escultura azteca o de Benin, o como las novelas de Kafka» (*MG,* 13). Comparte, con Blake y Shelley, su admiración por Satanás, aunque reconoce que Milton no pudo haber estado de parte del Demonio y ve la degeneración y la degradación de Satanás. Admira las escenas del Paraíso e intenta defender a Eva (como defiende a Dalila en un capítulo especial). Le repudia la idea que tienen Eliot y Leavis de que Milton carecía de imaginación visual (ya que él nunca creyó en el imaginismo, al que califica de «tontería» [29]) ni aprueba sus críticas en contra del estilo de Milton. Pero la crítica literaria ha pasado a ser de interés secundario: Empson se ha convertido en un teólogo aficionado, sorprendentemente molesto por cuestiones por las que un buen ateo no se molestaría ni necesitaría molestarse.

*Milton's God* fue el último libro de Empson, aunque continuó publicando artículos y críticas durante otros veinte años. Empson, que murió el 15 de abril de 1984, había preparado una colección

de sus últimos ensayos que salió a la luz póstumamente con el título de *Using Biography* (1984). El libro se mantiene ostensiblemente conjuntado por el empleo de la biografía, por el propósito polémico de refutar «la ley Wimsatt, que dice que ningún lector es capaz de captar alguna vez la intención de un autor» (vii). Pero esto es una tosca distorsión del significado de «la falacia intencional». Wimsatt nunca soñó con prohibir el empleo de la biografía y de la historia y él mismo las utilizó siempre. El nuevo libro de Empson contiene ensayos de poco interés, o ninguno, para la crítica literaria, especialmente un artículo muy extenso que argumenta en contra de un escrito de Fred S. Tupper (en *PMLA* [1938]), que decía que Andrew Marvell estaba legalmente, aunque en secreto, casado con su ama de llaves. También el trabajo dedicado a un opúsculo de John Dryden, atribuido a él ya en 1745, y que expresaba sentimientos deístas, es solamente de interés para especialistas que traten de averiguar las razones de los cambios de fidelidad religiosa de Dryden. Incluso el trabajo *Magia y populismo natural en la poesía de Marvell* se ocupa en gran parte del carácter de Marvell como ciudadano y político y comenta algunas de las sátiras (muy seguro acerca de qué determinados versos son de Marvell) y sólo muy de pasada defiende su antigua crítica de *El jardín* en contra de los comentarios de Pierre Legouis, el biógrafo francés de Marvell. Los demás trabajos pueden considerarse como crítica literaria. El artículo, muy admirado, sobre el *Tom Jones* de Fielding, alega que *Tom Jones* ha de ser tomado en serio como exponente de una «teoría de la Ética» (133), que es «humanista, materialista, y que recomienda la felicidad sobre la tierra» (134) mientras no suponga conflicto con el cristianismo. Los asuntos amorosos de Tom Jones los perdona porque no son meras libertades al apetito sexual, sino que están motivados por una «mutualidad de impulso», por la benevolencia y el afecto. Tom Jones nunca hace el amor a una mujer a menos que ella le haga el amor a él primero (137). Empson refuerza su sensata conclusión con una rebuscada teoría de la «doble ironía». «La ironía simple supone un censor; el irónico (A) se está burlando de un tira-

no (B) mientras recurre al juicio de una tercera persona (C). Para la doble ironía, A demuestra a B y a C que él comprende las posturas de ambos» (131). Fielding «tiene comprensión imaginativa para ambos códigos a la vez», afirmación que permite a Empson la reafirmación de la ambigüedad, ambigüedad moral, e incluso el relativismo, y reflexionar diciendo:

> Me sorprende que los críticos modernos, sea o no como resultado del movimiento neo-cristiano, se han vuelto extrañamente contrarios a admitir que hay más de un código de moral en el mundo, mientras que el propósito principal de la crítica de la literatura imaginativa es el acostumbrarse a este hecho fundamental (134).

Empson valora favorablemente el concepto variable que tiene Fielding del honor, el incesto, la prudencia y la benevolencia, pero menosprecia (como lo ha demostrado C. J. Rawson) [6] la «claridad enfática» de Fielding y exagera la ironía evasiva. Rawson argumenta, de modo convincente, que Fielding vuelve a exponer una doctrina, muy extendida entonces, con un sentido anti-hobbsiano que él llama «hedonismo benevolente», en el que el amor a uno mismo y el amor a la sociedad se conciben como uno solo [7]. Otro trabajo, *Variaciones sobre los poemas de Bizancio,* los de W. B. Yeats, intenta interpretar como narrativa de ficción científica los dos poemas *Travesía a Bizancio* y *Bizancio,* aunque Empson tiene que reconocer que el método simbolista lo impide (185). Empson argumenta con precisión partiendo de las variaciones, con frecuencia en oposición a los anteriores investigadores, Curtis Bradford y Jon Stallworthy, al burlarse de la idea de que Bizancio era considerado el paraíso o que los poemas se desarrollan en la presencia de Dios (173). No es necesaria ninguna biografía, sino que basta saber que Yeats detestaba el hacerse viejo, ampliamente probado en otros poemas. También la crítica de la edición facsímil del manuscrito original de *Waste Land,* de Eliot, a la vez que elogia los suprimidos esbozos dickensianos, no dice nada que aclare el significado del poema, al decir algo sobre la oposición de su familia a su permanen-

cia en Inglaterra y a las «quejas contra su padre» (197). Es puro psicoanálisis elemental.

Los trabajos finales sobre Joyce están evidentemente pensados para ser el punto culminante del libro. *La novela definitiva* tiene fecha de 1982 y parece ser el último o casi el último escrito de Empson. En ella hay un retorno a las anteriores manifestaciones acerca de Joyce. En todas hay una protesta en contra de la opinión de Hugh Kenner, quien hizo de Joyce «un gruñón y un hombre fiel a Dios» (203). Empson demuestra —de modo convincente, en mi opinión— que Stephen, al final de *The Portrait of the Artist as a Young Man,* ha de ser tomado en serio cuando expresa su ambición de «forjar en la herrería de su alma la conciencia increada de mi raza». La herrería, la espada *Nothung,* el *Anillo* de Wagner, la interpretación socialista que hace Shaw de Ibsen y de Wagner, tienen aquí por objeto el reforzar la idea de que Joyce y su héroe pensaban que eran otro libertador (205). Empson comenta que «sostener que el autor intentaba burlarse de toda la secuencia y lanzar indirectas a fin de que el lector pudiera unirse a él en esta actividad, me parece que revela una mediocridad que incapacita al crítico literario» (209). Empson rechaza la idea de Kenner de que «lo que se pretende es que el lector competente disfrute de la fatuidad sin esperanza del pensamiento de Stephen y de Bloom» y alega, tomando los detalles de la biografía escrita por Richard Ellmann, que Joyce nunca hizo las paces con el cristianismo. «Es más sensato censurarlo por su odio obsesivo hacia la religión» (213). *La novela definitiva* propone una extraña tesis acerca de su continuación, que Empson considera la solución de la cuestión de la que todo el libro trata, y dice que «si no se está interesado por la respuesta al gran interrogante del final de *Ulysses,* es que no se está interesado verdaderamente en el libro» (229). Pero es quitar importancia a la crítica reducirla a especulaciones sobre la supuesta continuación de *Ulysses.* Es como buscar el cuadro debajo del marco. Empson, con pasión e ingenio, argumenta que Bloom ofrece a Stephen su mujer, Molly, y que luego, el ver a ambos yacer juntos, le estimula la

esperanza de engendrar un hijo con Molly. Joyce, en aquel tiempo, pensaba que «el triángulo feliz era una idea magnífica» (223). Empson con una constante simplicidad, identifica la acción de la novela con las propias experiencias de Joyce. Se lamenta de que «en la actualidad hay una espesa niebla que oculta cuestiones de este tipo, un movimiento general entre los críticos americanos hacia el formalismo o el irrealismo. La ley de Wimsatt es un medio poderoso para la destrucción de toda apreciación literaria» (225). Empson tiene razón al decir «Joyce está siempre presente en el libro, de un modo bastante obsesivo, como un juez en el tribunal» (225), pero que no puede significar que el ofrecimiento de Bloom (es decir, el novelesco Bloom que ofrece a Stephen los favores de Molly) «fuera hecho nunca en realidad: no habría sido sino un milagro ocurrido en su lugar o algo muy parecido. Él vio a Nora pasar por la calle, de otro modo habría perdido su auténtica personalidad» (253). Pero *Ulysses* se escribió años después del *Bloomsday* (14 de junio de 1904); sea cual sea la cantidad de detalles realistas, nombres, calles, tabernas, características de hombres y mujeres, el libro es ficción, una construcción que no debería quedar reducida a mero lenguaje ya que logra la creación de un segundo mundo, análogo al nuestro, pero no sencillamente idéntico a los acontecimientos reales.

La confusión entre ficción y realidad es también la más rara característica de gran parte de la crítica posterior de Empson, que muchas veces contiene interpretaciones tan perspicaces como cualquiera de sus primeros libros. Al tratar *The Rime of the Ancient Mariner* de Coleridge, dice que el marinero «mata al albatros para tener comida; que hace y se toma una sopa y que luego cuelga alrededor de su cuello restos del albatros». Habría sido más fácil. El Espíritu Polar tiene entonces alguna excusa para matar a toda la tripulación; pero Empson no cree que fueran doscientos (*The Ancient Mariner, Critical Quarterly,* 6 [1964], 301). En una edición de *Coleridge's Verse: A Selection,* en colaboración con David Pirier (1972), se nos dice que el barco espectral es un barco de esclavos,

porque se dice que «no tiene planchas», y Empson se pregunta por qué el espíritu de la naturaleza habría de ser un serafín. Buscó la palabra «serafín» en el índice de la terminología de los poemas de Coleridge y encontró que en un poema fechado en 1796, la novia del Príncipe Regente, al imaginarlo, antes de conocerlo, «se lo había figurado con forma de serafín y lo había llamado Amor». Empson comenta: «¡Vamos! si Prinny podía ser un serafín, con seguridad lo pudo ser un espíritu de la naturaleza. Esto soluciona la cuestión» (46). La jocosidad y la docta pedantería empañan la auténtica perspicacia de un crítico que, fundamentalmente, es muy racional e incluso racionalista, que cree que la poesía «comparte con la prosa la lógica fundamental» (103). Empson, en esta edición, más bien continúa su antigua disputa con los cristianizantes y los alegorizadores. El poema —dice— no es una alegoría de la redención por el sufrimiento sino que, más bien, el marinero sufre a causa de una culpa neurótica e imaginaria. «La historia es, a lo sumo, no más que una parodia de la Redención» (38). El marinero «ha sido incriminado por los poderes supremos» (40). La tesis, sin embargo, no convence, aunque Empson, cuando se declaraba determinista, mencionaba las ideas teológicas de Coleridge en la época en que compuso el poema. Empson no consigue entender el mundo de ensueño de una balada sobrenatural.

Con algunos de los argumentos de los ensayos dispersos en varias publicaciones se puede estar plenamente de acuerdo. Empson, con agudeza, critica la edición que realizó Helen Gardner de *Donne's Elegies and the Songs and Sonnets* (1965) por los esfuerzos que, de vez en cuando, realiza para rebajar el tono erótico e incluso obsceno de algunos de los poemas de Donne (como preferir interpretar «ellos» en vez de «él» en *To his Mistris Going to Bed*). Empson capta el tono de muchos textos mejor que otros eruditos inclinados a encajarlos en un preconcebido esquema de moralidad. Rechaza, por ejemplo, la idea de Clifford Leech de que en *The Duchess of Malfi,* de Webster, «el autor y sus primeros lectores se estuvieran burlando de la Duquesa a causa de su apetito carnal».

La duquesa es más bien la heroína, y la moral de la obra no es el que la duquesa fuera «lasciva, sino el que sus hermanos fueran pecadoramente orgullosos» (82) ya que Webster era «sensacionalista en lo que respecta a los católicos romanos del sur de Europa» (véase «My Eyes Dazzle», en *Essays in Criticism,* 14 [1964], 80-86). Empson está en sus mejores momentos cuando la intención polémica es sólo incidental, como en los dos ensayos sobre *Volpone* y sobre *The Alchemist,* de Ben Jonson (*Hudson Review,* 21, 1969 y 22, 1970). De modo convincente califica a Volpone como «poderoso y siniestro» (653), como lo «opuesto a un avaro, porque su ocupación y su deleite consisten en engañar a los avaros como se merecen» (654). Tiene razón cuando dice que «se espera que sintamos una elemental compasión por él» (656). «Mosca y Volpone son justos, a la vez que listos y valientes, cuando engañan a los grandes de Venecia» (657). Empson incluso defiende el intento de violación de Celia y las expresiones de pródiga generosidad de Volpone hacia ella, su encendido entusiasmo por las joyas y las representaciones, con disfraces, de las pantomimas de los clásicos. La confesión final de Volpone la interpreta Empson como que «prefiere ser tratado injustamente sin perder su prestigio», ya que no le queda nada por qué vivir (664). Empson repudia a los que lo interpretan desde la moral y esperan que sólo sintamos desprecio hacia cada uno de los personajes de la obra, considerando a Volpone el más repugnante. Argumenta de modo convincente que «esto está completamente fuera del tono básico de la comedia», pero se equivoca, al parecer, cuando habla de un perdón final a Volpone. En la comedia, Volpone es condenado a «permanecer encadenado en la cárcel» y es sacado de la escena encadenado. Solamente en el cuadro final, el actor que representa el papel de Volpone se adelanta para dirigirse al público diciendo:

*Though the fox be punished by the law,*
*He yet doth hope there is not suff'ring due*
*For any fact which he hath done 'gainst you.*

(Aunque el zorro sea castigado por la ley, / espera sin embargo que la pena no sea debida / a ningún acto que haya realizado contra vosotros).

El actor sencillamente, suplica, según costumbre, con la esperanza de no haber ofendido al auditorio.

*If there be, censure him; here he doubtful stands*
*If not, fare jovially, and clap your hands.*

(Si fue así, censuradlo; ahí está esperando indeciso. / Si no, marchad alegremente y aplaudid).

Empson, y no la escuela moralista (si la hay con respecto a *Volpone*), es incapaz de enfrentarse al verdadero final de la comedia. El cruel castigo de Volpone no debería empañar su magnificencia y la simpatía de Ben Jonson hacia sus grandiosos gestos y su magnífica retórica.

El ensayo sobre *The Alchemist* quiere demostrar, de modo semejante, que lo mismo que *Volpone,* depende de «un sentimiento de delincuencia» (531). Sir Epicure Mammon, por absurdo que sea, tiene una mentalidad generosa. Su amor al lujo es de algún modo admirable; e incluso Kastril puede ser disculpado como un tipo «aterrorizado que posiblemente no muera con un estilo apropiado» (600). La moral de la comedia se refiere también a «materia de vanidad o de privilegio social, que enseguida distraen a los personajes de su, no obstante, agobiante ventaja monetaria» (608), además de ser una evidente advertencia contra las creencias supersticiosas.

A Empson se le ha llamado «el principal crítico literario inglés del siglo» en palabras de Frank Kermode. Tiene el mérito de desarrollar y propagar ampliamente el concepto de ambigüedad. A pesar de las fantásticas y exageradas asociaciones, él ha incrementado nuestra comprensión de la poesía compleja y principalmente metafísica y de los instrumentos estilísticos que forjan su éxito. La idea de la fluidez del lenguaje, impulsada sin embargo más allá de lo que Empson alcanzó nunca, ha ayudado a dar origen a teorías aho-

ra corrientes que no consideran otra cosa que lo «imposible de decidir» en poesía. Últimamente condujeron a un total escepticismo y de ahí a la destrucción de la erudición y de la investigación racional. El concepto de género pastoral, en el sentido difundido por Empson, es también un instrumento ingenioso para poner en orden los textos en una continuidad de la historia, básicamente eliótica en sus supuestos, a pesar de la fraseología marxista. Con la *Structure of Complex Words,* su libro más sustancial, Empson rompió con el emocionalismo de las doctrinas de I. A. Richards y volvió a una idea racionalista y utilitaria del lenguaje que le permitió discutir nuevos textos, dramas, poemas épicos y novelas, en lo referente a la trama y a las ideas que no estaban al alcance de sus preocupaciones anteriores por la palabra aislada y por la dicción. Empson llegó a tener una idea de la literatura que hace que su comunicación no se distinga de otra forma de comunicación y que la crítica literaria no se diferencie de cualquier otra discusión de motivos o de moralidad. En Empson no hay mucha teoría. Filosóficamente parece más próximo a la filosofía corriente del lenguaje y no, como se ha dicho, a la fenomenología husserliana. Sigue siendo un crítico práctico, un crítico de la poesía no superado, aunque muchas veces excéntrico y obstinado, y, en sus últimos escritos, un perspicaz comentarista de las tramas y las situaciones en Shakespeare, Ben Jonson, Marvell, Milton, Fielding, Coleridge, Yeats y Joyce. Pero raramente se ocupa de una obra de arte como conjunto o la juzga como crítico literario que tiene en la mente los valores estéticos. Básicamente es un verdadero moralista seglar.

# NOTAS Y BIBLIOGRAFÍA

## INTRODUCCIÓN

### NOTAS

[1] George Saintsbury, *History of Criticism,* 3.ª ed. (1908), 1, 36.

[2] R. S. Crane, «J. W. Atkins's *English Literary Criticism: 17th & 18th Century», University of Toronto Quarterly,* 22 (1953); reimpr. en *The Idea of Humanities* (1967), vol. 2.

[3] Georg Hegel, *Werke* (Theorie-Werkausgabe), (1971), 18, 16, 19, 37, 20, 55, 57, 24.

[4] Erich Auerbach, «Wellek's *History of Modern Criticism», Romanische Forschungen,* 67 (1967), 387-97.

[5] Bernard Smith, *Forces in American Criticism: A Study in the History of American Literary Thought* (1939), vii.

[6] Ernst Gombrich, *In Search of Cultural History* (1969), 31.

[7] Véase René Wellek, «The Fall of Literary History», en R. Koselleck y Wolf-Dieter Stempel, eds., *Geschichte: Ereignis und Erzählung* (1973), 430-36.

[8] Morris R. Cohen, *The Meaning of Human History* (1947), 102.

[9] W. B. Gallie, *Philosophy and the Historical Understanding* (1958), 153 ss.

[10] John Passmore, «The Idea of a History of Philosophy», en *History and Theory: Studies in the Philosophy of History,* vol. 5 (1965), 1-31.

[11] I. A. Richards, *Coleridge on Imagination* (1934), 232.

[12] Passmore, «The Idea of a History of Philosophy», 31.

[13] Thomas Kuhn, *Structure of Scientific Revolutions* (1970), 200.

[14] Kenneth Percival, «The Applicability of Kuhn's Paradigms to the History of Linguistics», *Language,* 52 (1976), 285-94.

# EL SIMBOLISMO INGLÉS

## W. B. YEATS

### Bibliografía

*The Works of William Blake,* ed. Edwin John Ellis y W. B. Yeats, 3 vols. (1893). Citado como *WWB.*

*Letters to the New Island,* ed. Horace Reynolds (1934).

*The Oxford Book of Modern Verse,* selección de W. B. Yeats (1936). Citado como *Oxford.*

*On the Boiler* (1938).

*W. B. Yeats and T. Sturge Moore: Their Correspondence, 1901-1937,* ed. Ursula Bridge (1953).

*The Letters of W. B. Yeats,* ed. Allan Wade (1955). Citado como *L.*

*The Autobiography of William Butler Yeats* (1958). Citado como *A.*

*Mythologies* (1959).

*Essays and Introductions* (1961). Citado como *EI.*

*A Vision* (1961). Citado como *V.*

*Explorations* (1962). Citado como *E.*

*Letters on Poetry from W. B. Yeats to Dorothy Wellesley,* introducción de Kathleen Raine (1964).

*Uncollected Prose,* reunida y editada por John P. Frayne, 2 vols. (1970-76). Citado como *UP.*

La numerosa literatura sobre Yeats trata a veces de la estética y la crítica sólo de pasada. Aquí se citan algunas de estas obras, así como obras generales sobre Yeats y estudios que se ocupan de la difusión del simbolismo en Inglaterra y que incluyen documentación sobre Symons y Moore.

Ruth Z. Temple, *The Critic's Alchemy: A Study of the Introduction of French Symbolism into England* (1953). La mejor obra y más completa sobre la materia.

Frank Kermode, *Romantic Image* (1957). Trata de Yeats y de Arthur Symons.

Giorgio Melchiori, *The Whole Mystery of Art: Pattern into Poetry in the Work of W. B. Yeats* (1960). Acertados comentarios sobre el simbolismo de Yeats.

Enid Starkie, *From Gautier to Eliot: The Influence of France on English Literature, 1851-1939* (1960). Trata escasamente el simbolismo.

Edward Engelberg, *The Vast Design: Patterns in W. B. Yeats's Aesthetic* (1964). De lo más satisfactorio.

Thomas R. Whitaker, *Swan and Shadow: Yeats's Dialogue with History* (1964). Muy completa sobre las ideas de Yeats.

Richard Ellmann, *Eminent Domain: Yeats among Wilde, Joyce, Pound, Eliot, and Auden* (1967). Muy instructiva.

Cleanth Brooks, «William Butler Yeats as a Literary Critic», en *The Disciplines of Criticism,* eds. Peter Demetz *et al.* (1968), 17-42. Excelente en cuanto a ideas literarias.

Frank Lentricchia, *The Gaiety of Language: An Essay on the Radical Poetics of W. B. Yeats and Wallace Stevens* (1968). Interesante.

Denis Donoghue, *W. B. Yeats* (1971). Comentario acertado sobre el simbolismo de Yeats.

Harold Bloom, *Yeats* (1972).

Richard Ellmann, *Golden Codgers* (1973). Contiene un capítulo sobre «Descubrimiento del simbolismo».

Robert Snukal, *High Talk: The Philosophical Poetry of W. B. Yeats* (1973). Obra muy buena sobre el símbolo y el simbolismo y los conocimientos de filosofía de Yeats.

Vinod Sena, *W. B. Yeats: The Poet as Critic* (Macmillan/India, 1980). No vista.

## Notas

[1] Reseña de los *Poems* de Tennyson (1831) en *The Writings of Arthur Hallam,* ed. T. H. Vail Motter (1943), 190; reimpresa en 1893, en *The Poems,* ed. R. Le Gallienne.

[2] Ellmann, *Eminent Domain,* 66 (carta a Lady Gregory, 3 de enero, 1913, no incluida en *L*).

## ARTHUR SYMONS

### Bibliografía

*Studies in Two Literatures* (1897).
*Studies in Prose and Verse* (1904).
*The Romantic Movement in English Poetry* (1909). Citado como *RM.*
*Figures of Several Centuries* (1916).
*Dramatis Personae* (1923).
*Collected Works,* 9 vols. (1924).
*The Symbolist Movement in Literature,* reimpresa con una introducción de Richard Ellmann (1956). Citado como *SM.*

Max Wildi, *Arthur Symons als Kritiker der Literatur* (1929). Buena disertación de autor suizo.
Roger Lhombreaud, *Arthur Symons: A Critical Biography* (1963).
John M. Munro, *Arthur Symons* (1969).

## GEORGE MOORE

### Bibliografía

*Confessions of a Young Man* (1888). Citado como *YM.*
*Impressions and Opinions* (1891). Citado como *IO.*
*Avowals* (1919). Citado como *A.*
*An Anthology of Pure Poetry* (1924). Citado como *PP.*
*Conversations in Ebury Street* (1924). Citado como *ES.*
*Collected Works,* edic. Carra, 21 vols. (1922-24).

Malcolm Brown, *George Moore: A Reconsideration* (1955). Contiene un capítulo sobre «The Craftsman as Critic, «reimpreso en *The Man of Wax: Critical Essays on George Moore,* ed. Douglas A. Hughes (1971).
Georges-Paul Collet, *George Moore et la France* (1957). Incluye una bibliografía de anteriores artículos y trabajos sobre Moore.
Jean-C. Noel, *George Moore: L'homme et l'œuvre* (1966). Tesis gigantesca (706 págs.) que presta poca atención a la crítica; contiene una detallada bibliografía.

## NOTAS

[1] *IO,* 95-102, especialm. 97-98: «Two Unknown Poets»; Moore cita «Ma Bohème» de Rimbaud como «no publicada nunca antes», aunque tiene que haberla copiado de *La Revue Indépendante* (enero-febrero, 1889); véase Rimbaud, *Oeuvres,* Ed. Pléiade, 663.

[2] Véase Milton Chaikin, «The Composition of George Moore's *A Modern Lover», Comparative Literature,* 7 (1955), 259-64.

[3] *IO,* 43, 16; cf. *CES,* 73; en *Conversations,* Moore reproduce un artículo anterior sobre Balzac (1889) con algunos cambios y reproduce una conferencia en francés «Balzac et Shakespeare» (1910), anteriormente publicada en *Avowals* (1919); véase *CES,* 67-93.

# CRÍTICOS ACADÉMICOS

## LA HISTORIA DE LOS ESTUDIOS DE LENGUA INGLESA

### BIBLIOGRAFÍA

Stephen Potter, *The Muse in Chains: A Study in Education* (1937). Magnífica.

E. M. W. Tillyard, *The Muse Unchained: An Intimate Account of the Revolution in English Studies at Cambridge* (1958).

D. J. Palmer, *The Rise of English Studies: An Account of the Study of English Language and Literature from Its Origins to the Making of the Oxford English School* (1965). Sólida.

Chris Baldick, *The Social Mission of English Criticism, 1848-1932* (1983).

## COLLINS, RALEIGH, QUILLER-COUCH

### BIBLIOGRAFÍA

J. Churton Collins, *Ephemera Critica* (1901).

*Life and Memoirs of J. Churton Collins Written and Compiled by His Son L. C. Collins* (1912).

Sir Walter Raleigh, *The English Novel* (1894).
—, *Milton* (1900).
—, *Wordsworth* (1903).
—, *Shakespeare* (1907).
*The Letters of Sir Walter Raleigh (1879-1922),* ed. Lady Raleigh, con un prólogo de David Nichol Smith, 2 vols. (1926).

Sir Arthur Quiller-Couch, *On the Art of Writing* (1916). Citado como *AW.*
—, *On the Art of Reading* (1920).
—, *Oxford Book of English Verse* (1900).
—, *The Poet as Citizen* (1934). Citado como *PC.*
—, *Studies in Literature,* 3 vols. (1919, 1922, 1929). Citado como *SL.*

F. Brittain, *Arthur Quiller-Couch: A Biographical Study* (1947).

## A. C. BRADLEY

### Bibliografía

*Shakespearean Tragedy* (1905). Citado como *ST.*
*Oxford Lectures on Poetry* (1909). Citado como *OL.*
*A Miscellany* (1929). Citado como *M.*
*Ideals of Religion* (1940). Citado como *IR.*

Lily B. Campbell, *Shakespeare's Tragic Heroes: Slaves of Passion* (1930). En ediciones posteriores, apéndices sobre Bradley.
Lionel C. Knights, *How Many Children Had Lady Macbeth? An Essay in the Theory and Practice of Shakespeare Criticism* (1933). El ataque de mayor influencia.
J. W. Mackail, *Proceedings of the British Academy,* 21 (1935), 385-92.
John Middleton Murry, *Katherine Mansfield and Other Literary Portraits* (1949).
Anne Paolucci, «Bradley and Hegel», *Comparative Literature,* 12 (1964), 211-25.
Morris Weitz, *Hamlet and the Philosophy of Literary Criticism* (1964), 3-18.

George K. Hunter, «A. C. Bradley's 'Shakespearean Tragedy'», en *Essays and Studies of the English Association,* eds. W. S. Roe y H. W. Simeon Potter (1968).

Katherine Cooke, *A. C. Bradley and His Influence on Twentieth Century Shakespeare Criticism* (1972). Con amplias referencias.

## NOTAS

[1] «Andrew Bradley», en *Katherine Mansfield and Other Literary Portraits* (1949), 114.

[2] «A Retrospect», en *Scrutiny,* 20 (1963), 12.

[3] M. Richter, *The Politics of Conscience: T. H. Green and His Age* (1964), 14.

[4] Véase el índice de *ST*; para Rötscher, véase *OL,* 252; Gervinus, *M,* 208, y *OL,* 271 n.; Ten Brink, *OL,* 298.

[5] *Correspondance générale* (1932), 3, 31.

[6] Véase Peter Szondi, *Versuch über das Tragische* (1961); cf. Josef Körner, «Tragik und Tragödie», en *Preussische Jahrbücher,* 225 (1931), 59-75, 157-86, 260-84.

[7] *Shakespeare's Tragic Heroes: Slaves of Passion* (1930). Véanse los Apéndices: «Bradley Revisited: Forty Years After», reimpr. de *SP,* 44 (1947), y «Concerning Bradley's Shakespearean Tragedy», reimpr. de *HLQ,* 7 (1949).

[8] *ST,* 12 s. La frase puede proceder de un fragmento de Heráclito, ἦθος ἀνθρώπῳ δαίμων.Véase G. Kirk y J. E. Raven, *The Presocratic Philosophers* (1957), 213 [tr. *Los filósofos presocráticos,* 2.ª ed., Madrid, Gredos, 1987, p. 307].

[9] Konstantin Stanislavsky, *Building a Character* (1949) y *An Actor Prepares* (1936).

[10] Véase la carta citada por John Britton en «A. C. Bradley and Those Children of Lady Macbeth», en *SQ,* 12 (1961), 349-51.

[11] *London Times,* 7 de abril, 1905, reimpr. en *Drama and Life* (1907), 137 n.

[12] Sir Ifor Evans, en Helen Gardner, *King Lear* (1967), prefacio.

[13] «Christopher North», en *Blackwood's Magazine* (noviembre, 1849, abril y mayo, 1850).

[14] Terence B. Spencer, «The Tyranny of Shakespeare», *British Academy Annual Shakespeare Lecture, 1959,* 163.

[15] *The Wheel of Fire* (1930), 7, 10.

[16] Nota preliminar a la edic. de 1949 de *The Wheel of Fire,* v.

[17] *The Imperial Theme* (1931), nota preliminar a la edición de 1951, v.

[18] J. Kirkman en *The New Shakespeare Society Transactions* (1877).

[19] *The Structure of Complex Words* (1951), 125, 229, 153, 231.

[20] «Diabolic Intellect and the Noble Hero», en *The Common Pursuit* (1952), 146 s.

[21] *ST,* 71 ss., y el artículo «Shakespeare's Theatre and Audience», en *OL,* 361-93.

[22] Véase Jan Kott, «King Lear or Endgame», en *Shakespeare Our Contemporary,* trad. Boleslaw Taborski (1964), 87-194. Octavio Paz, *The Bow and the Lyre,* trad. Ruth L. C. Simms (1974).

[23] *The Uses of Poetry,* en *English Association Leaflet,* n.º 20 (1912), 13.

[24] *Wordsworth and Schelling: A Typological Study of Romanticism* (1960), véase p. 5 sobre Bradley.

[25] *The Wheel of Fire,* 39, 45.

[26] *On Hamlet* (1948); cf. comentarios de J. D. Wilson, reimpr. en *What Happens in Hamlet* (1935), 321-33.

[27] *The Lion and the Fox* (1927).

[28] Expuesto con seriedad por S. Edgar Hyman, en *Iago: Some Approaches to the Illusion of His Motivation* (1970), 101-21.

[29] *Language as Symbolic Action* (1966), 92, 96; cf. mi artículo, «Kenneth Burke and Literary Criticism», en *The Sewanne Review,* 79 (1971), especialm. 181.

[30] Murry cita a A. C. y a F. H. Bradley en la primera página.

[31] Véase Richard Wollheim, «Eliot and F. H. Bradley», en *Eliot in Perspective,* ed. G. Martin (1970), reimpr. en *On Art and the Mind* (1973), 200-49; y Anne C. Bolgan, «The Philosophy of F. H. Bradley and the Mind and Art of T. S. Eliot», en *English Literature and British Philosophy,* ed. S. P. Rosenbaum (1971), 251-77; y los otros temas relacionados en estos artículos.

[32] «John Middleton Murry», en *Neglected Powers: Essays on Nineteenth and Twentieth Century Literature* (1971), 352-67.

[33] *To the Unknown God* (1930), 265.

## ELTON, KER, GRIERSON Y GARROD

### Bibliografía

Oliver Elton, *The Augustan Ages* (1899). Citado como *AA.*

—, *Modern Studies* (1907). Citado como *MS.*

—, *Survey of English Literature, 1730-1780,* 2 vols. (1932); *1780-1830,* 2 vols. (1912); *1830-1880,* 2 vols. (1920).

—, *Essays and Addresses* (1939). Citado como *EA.*

L. S. Martin, Necrología de Elton en *Proceedings of the British Academy,* 31 (1945), 317-34.

W. P. Ker, *Epic and Romance* (1896).

—, *The Dark Ages* (1904).

—, *English Literature: Medieval* (1912).
—, *The Art of Poetry* (1923).
—, *Collected Essays,* 2 vols. (1925). Citado como *CE.*

R. W. Chamber, Artículo sobre Ker en *Proceedings of the British Academy,* 11 (1924/25), 413-26.

Arundell del Re, *William Paton Ker: An Appreciation* (sin fecha, 1929?). Buena.

B. Ifor Evans, *W. P. Ker as Critic of Literature* (1955).

Sir Herbert Grierson, *The First Half of the Seventeenth Century* (1907).
—, *Metaphysical Lyrics and Poems of the Seventeenth Century* (1921). Antología.
—, *The Background of English Literature* (1925).
—, *Cross Currents in English Literature of the Seventeenth Century* (1929).
—, *Milton and Wordsworth: Poets and Prophets. A Study of Their Reactions to Political Events* (1937).
—, *Sir Walter Scott, Bart* (1938).
—, *Essays and Addresses* (1941).
—, y J. C. Smith, *A Critical History of English Poetry* (1946). Citado como *CH.*

Sir Herbert Grierson, *Criticism and Creation* (1949).

René Wellek, «The Decline of Literary-History Writing», en *Western Review,* 12 (1947), 52-54. Críticas de Grierson, *A Critical History of English Poetry:* algunos pasajes utilizados en el capítulo anterior.

David Daiches, Sobre Grierson en *Proceedings of the British Academy,* 46 (1960), 319-32. Reimpreso en *More Literary Essays* (1968).

H. W. Garrod, *The Profession of Poetry and Other Lectures* (1929). Citado como *PP.*
—, «Jane Austen: A Depreciation», en *Essays by Divers Hands, Transactions of the Royal Society of Literature,* vol. 8 (1929), ed. L. Binyon, pp. 21-40.
—, *Poetry and the Criticism of Life* (1931). Citado como *PCL.*

# EL GRUPO BLOOMSBURY

## ROGER FRY Y CLIVE BELL

### Bibliografía

Clive Bell, *Art* (1913). Capricorn Books (reimpreso en 1958). Citado como *A.*

—, *Potboilers* (1918). Un interesante prólogo a una miscelánea.

Roger Fry, *Vision and Design* (1920). Phoenix Library ed. (1928). Citado como *VD.*

—, *Transformations: Critical and Speculative Essays on Art* (1926). Citado como *T.*

Clive Bell, *Proust* (1928).

Virginia Woolf, *Roger Fry* (1940). Una biografía amable.

J. K. Johnstone, *The Bloomsbury Group: A Study of E. M. Forster, Lytton Strachey, Virginia Woolf, and Their Circle* (1954). Contiene capítulos sobre «Bloomsbury Philosophy» y «Bloomsbury Aesthetics».

Clive Bell, *Old Friends: Personal Recollections* (1956). Contiene un ensayo sobre Bloomsbury.

S. P. Rosenbaum, ed. *The Bloomsbury Group* (1975). Valiosa «Collection of Memoirs Commentary, and Criticism».

### Notas

[1] *Principia Ethica* (1903; reimp. 1928), 188.

[2] *Two Memoirs,* introducción por David Garnett (1949), 83, 97-98.

[3] Carta incluida en Virginia Woolf, *Roger Fry,* 270.

[4] Carta a Robert Bridges (1924), en Woolf, *Roger Fry,* 230.

[5] Carta a G. L. Dickinson (1913), en Woolf, *Roger Fry,* 183.

[6] Mauron publicó un panfleto titulado *The Nature of Beauty in Art and Literature* (1928), impreso por la Hogarth Press.

[7] Rosenbaum, *The Bloomsbury Group,* 372, 373, 374, 375.

## LYTTON STRACHEY

### Bibliografía

*Landmarks in French Literature* (1912). Citado como *LFL.*
*Books and Characters, French and English* (1922), Phoenix Library ed. (1928). Citado como *BC.*
*Portraits in Miniature and Other Essays* (1931). Citado como *PM.*
*Characters and Commentaries* (1933). Citado como *CC.*
*Spectatorial Essays* (1964). Citado como *SE.*

Charles Richard Sanders, *Lytton Strachey: His Mind and Art* (1957). Contiene relación cronológica de las obras.
Michael Holroyd, *Lytton Strachey and the Bloomsbury Group: His Work, Their Influence* (1971). Tomado de *Lytton Strachey: A Critical Biography,* 2 vols. (1967, 1968). Edición revisada en un solo tomo.

El tratamiento que da Sanders a la crítica supera al que de un modo un tanto difuso ofrece la obra de Holroyd, si bien la biografía de Holroyd tiene la ventaja de haber podido utilizar cartas y diarios íntimos de Lytton Strachey.

### Notas

[1] En *New Quarterly,* 1908; reimpreso en *BC.*
[2] Cf. *BC,* 74, con *Causeries du Lundi,* 1, 414.
[3] *BC,* 89; cf. *CC,* 107, con *Causeries du Lundi,* 1, 431.
[4] Comentario al *Mr. Pope,* de George Paston (1909), reimpreso en *SE,* 148-49.
[5] *SE,* 149; *CC,* 268; Strachey alude a la defensa de las convenciones arbitrarias de Valéry.

## VIRGINIA WOOLF

### Bibliografía

*A Room with a View* (1920).
*The Common Reader* (1925), Penguin (1938). Citado como *CR.*

*A Room of One's Own* (1929). Citado como *ROO.*
*The Second Common Reader* (1932), Harvest Book (1956). Citado como *SCR.*
*The Death of the Moth* (1942), Harvest Book (1974). Citado como *DM.*
*The Moment and Other Essays* (1948), Harvest Book (1974). Citado como *M.*
*The Captain's Death Bed and Other Essays* (1950). Harvest Book (1950). Citado como *CDB.*
*A Writer's Diary,* ed. Leonard Woolf (1954). Citado como *WD.*
*Granite and Rainbow* (1958), Harvest Book (1975). Citado como *GR.*
*Contemporary Writers,* prólogo de Jean Guiguet (1965). Citado como CW.
*The Letters of Virginia Woolf,* ed. Nigel Nicolson (1975-81), vol. 1 (1888-1912); tiene poco interés para el estudio de la crítica. Citado como *Letters.*

David Daiches, *Virginia Woolf* (1942).
J. B. Kirkpatrick, *Virginia Woolf: A Bibliography* (1957). Valiosísima para la localización de las críticas desperdigadas. De los 375 artículos que en ella se citan, 208 están reproducidos en las colecciones mencionadas en esta lista.
Dorothy Brewster, *Virginia Woolf* (1962).
Jean Guiguet, *Virginia Woolf et son oeuvre* (1962). Traducción al inglés por Jean Stewart (1965).
Quentin Bell, *Virginia Woolf: A Bibliography,* 2 vols. (1972). Contiene mucha información nueva.

## Notas

[1] La autora leyó con dificultad *Principia Ethica* en agosto de 1908. Véase el convincente ensayo de S. P. Rosenbaum, «The Philosophical Realism of Virginia Woolf», en *English Literature and British Philosophy,* ed. S. P. Rosenbaum (1971), 316-56.

[2] Véase esta *Historia,* IV, 242.

[3] En *The Nation,* 15 de diciembre, 1923 (versión original del ensayo), 433; esta frase fue suprimida en la reimpresión.

[4] En *Guardian,* 22 de febrero, 1905, desafortunadamente abreviada; véase *Letters,* 1, 178.

[5] Cf. Samuel Hynes, «The Whole Contention of Mr. Bennett and Mrs. Woolf», en *Edwardian Occasions* (1972), 24-38.

[6] En *Cassell's Weekly,* 2 (28 de marzo, 1923), 47; reimpreso en *Things That Interested Me: Third Series* (1926), 160-63.

[7] Bell, *Virginia Woolf,* 2, 54.

[8] *WD,* 22; Bell, *Virginia Woolf,* 2, 54.

[9] Carta, noviembre, 1930, en Bell, *Virginia Woolf,* 2, 162.

[10] *WD,* 220-21, en lo referente a *Men Without Art,* octubre de 1934; Bell, *Virginia Woolf,* 2, 168, se refiere al parecer a los comentarios que sobre *The Waves* publicó Muriel C. Bradbrook en *Scrutiny,* 1 (1932), 36: «No hay personajes sólidos, no hay situaciones claramente definidas ni estructura de sentimientos; simplemente sensaciones en el vacío».

## E. M. FORSTER

### Bibliografía

*Aspects of the Novel* (1927). (Reimpreso en 1953). Citado como *AN.*
*Abinger Harvest* (1936), Penguin (1967). Citado como *AH.*
*Two Cheers for Democracy* (1951), Penguin (1965). Citado como *TC.*

Lionel Trilling, *E. M. Forster* (1943).

Frederick Crew, *E. M. Forster: The Perils of Humanism* (1962). Acertadas observaciones sobre la idea de frenos y equilibrios de la mente del autor (véase especialmente 93-94).

Frederick P. W. McDowell, «E. M. Forster's Theory of Literature», en *Criticism* 8 (1966), 19-43.

Wilfred Stone, *The Cave and the Mountain: A Study of E. M. Forster* (1966). Dos capítulos interesantes: «Forster's Esthetics» y «Criticism: The Near and Far».

### Notas

[1] *AN,* 25; cf. Eliot, *Sacred Wood* (1920), xiv.

[2] *On the Margin* (1923), citada en la edición de M. Philipson, *On Art and Artists* (1960), 144.

## DESMOND MACCARTHY

### Bibliografía

*Remnants* (1918).
*Portraits* (1931).
*Criticism* (1932). Citado como *C.*

*Leslie Stephen* (1937). Las «Leslie Stephen Lectures» para 1937 (Cambridge).
*Drama* (1940).
*Humanities* (1953). Prólogo de Lord David Cecil. Citado como *H.*
*Theater* (1954).

## LOS NUEVOS ROMÁNTICOS

### JOHN MIDDLETON MURRY

#### Bibliografía

*Fyodor Dostoevsky: A Critical Study* (1916).
*Aspects of Literature* (1920). Citado como *AL.*
*The Evolution of an Intellectual* (1920). Citado como *EI.*
*Countries of the Mind* (1922). Citado como *CM.*
*The Problem of Style* (1922). Citado como *PS.*
*Pencillings* (1923). Citado como *P.*
*Discoveries* (1924). Citado como *D.*
*To the Unknown God* (1924). Citado como *TUG.*
*Keats and Shakespeare* (1925).
*Things to Come* (1928).
*Studies in Keats* (1930).
*Countries of the Mind: Second Series* (1931). Citado como *CM2.*
*Son of Woman: The Story of D. H. Lawrence* (1931).
*Reminiscences of D. H. Lawrence* (1933). Citado como *R.*
*William Blake* (1933). (Reimpreso en 1964). Citado como *Blake.*
*Between Two Worlds* (1935).
*Shakespeare* (1936).
*Heaven - and Earth* (1938). Publicado en América con el título de *Heroes of Thought* (1938).
*Studies in Keats: New and Old* (1939).
*Katherine Mansfield and Other Literary Portraits* (1949).
*The Mystery of Keats* (1949).
*John Clare and Other Studies* (1950).
*Jonathan Swift* (1954).

*Keats,* 4.ª ed., corregida y aumentada (1955).
*Unprofessional Essays* (1956). Citado como *UE.*
*Love, Freedom and Society* (1957).
*Katherine Mansfield and Other Literary Studies,* prólogo de T. S. Eliot (1959).
*Selected Criticism, 1916-1957,* selección e introducción de Richard Rees (1960). Antología.
*Poets, Critics, Mystics: A Selection of Criticism Written between 1919 and 1955,* ed. Richard Rees (1970). Citado como *PCM.*

William W. Heath, «The Literary Criticism of John Middleton Murry», *PMLA,* 70 (1958), 41-57.
Derek Stanford, «Middleton Murry as Literary Critic», *Essays in Criticism,* 8 (1958), 60-67.
F. A. Lea, *The Life of John Middleton Murry* (1959). Buena biografía «oficial», pero no acrítica.
J. B. Beer, «John Middleton Murry», en *Critical Quarterly,* 3 (1961), 59-66.
G. Wilson Knight, «J. Middleton Murry», en *Of Books and Humankind,* John Butt (1964). Reimpreso en G. Wilson Knight, *Neglected Powers* (1971), 352-67.
Ernest G. Griffin, *John Middleton Murry* (1969). Valiosa y simpática monografía.
El artículo de John Middleton Murry de *The D. H. Lawrence Review,* vol. 2, n.º 1 (primavera de 1969). Contiene varios artículos útiles.

## Notas

[1] Eliot, *Selected Essays, 1917-1932* (1932; reimp. en 1950), 136.

[2] Eliot, *The Sacred Wood* (1920), 48.

[3] Mary M. Murry, *To Keep the Faith* (1958), 158.

[4] Eliot, *Selected Essays,* 28.

[5] Véase T. S. Eliot, «Mr. Middleton Murry's Synthesis», *Monthly Criterion,* 6 (1927), 340-47; Rev. M. C. D'Arcy, S. J., «The Thomistic Synthesis and Intelligence», *Ibid.,* 210-28; T. Sturge Moore, «Towards Simplicity», *Ibid.,* 409-17; Charles Mauron, «Concerning 'Intuition'», *Ibid.,* 525-33; una carta de Charles Mauron al editor, *Ibid.,* 7 (1928), 263-65. Hay un extenso relato de la controversia en John D. Margolis, *T. S. Eliot's Intellectual Development, 1922-1939* (1972), 53-67.

[6] Mirsky, prólogo de E. H. Carr, *Dostoevsky* (1931).

[7] Hough, *The Dark Sun* (1956), 13.

[8] C. W. Houtchens y L. H. Houtchens, *The English Romantic Poets and Essayists* (1957), 16.

## D. H. LAWRENCE

### Bibliografía

*The Letters,* Aldous Huxley (1932). Citado como *L.*

*Studies in Classic American Literature* (1923). (Reimpreso en 1953). Citado como S.

*Selected Literary Criticism,* Anthony Beal (1955). Citado como *SLC.* Muy útil.

*The Collected Letters,* ed. Harry T. Moore, 2 vols. (1962). Citado como *CL.*

*The Complete Poems,* eds. Vivian de Sola Pinto y Warren Roberts, 2 vols. (1964). Citado como *CP.*

*The Symbolic Meaning: The Uncollected Versions of Studies in Classic American Literature (1918-21),* ed., Armin Arnold (1964). Citado como *SM.*

*Phoenix II: Uncollected, Unpublished and Other Prose Works,* eds. Warren Roberts y Harry T. Moore (1970). Citado como *P2.*

*Phoenix: The Posthumous Papers,* ed. Edward D. McDonald (1972). Citado como *P.*

La mayoría de las obras sobre Lawrence es biografía o se ocupa de las novelas, cuentos y poemas.

F. R. Leavis. Comentario a *Phoenix* en *Scrutiny,* 6 (1937), 352-54.

William Y. Tindall, *D. H. Lawrence and Susan His Cow* (1939). Impertinente en su tono, pero instructiva.

G. D. Klingopulos, «Lawrence's Criticism», *Essays in Criticism,* 7 (1957), 294-303.

F. R. Leavis, «Genius as Critic», *Spectator,* 24 de marzo, 1961.

Richard Foster, «Criticism as Rage: D. H. Lawrence», en *D. H. Lawrence: A Collection of Critical Essays,* Mark Spilka (1963), pp. 151-61.

Martin Green, «Studies in Classic American Literature», en *Re-Appraisals: Some Commonsense Readings in American Literature* (1965), pp. 231-47.

David J. Gordon, *D. H. Lawrence as a Literary Critic* (1966). Tesis excelente pero no crítica.

George J. Zytaruk, *D. H. Lawrence's Response to Russian Literature* (1971). Reúne todas las manifestaciones y resalta su importancia.

Emile Delavenay, *D. H. Lawrence: The Man and His Work. The Formative Years: 1885-1919* (1972). Excelente, aunque prolija.

Richard Swigg, *Lawrence, Hardy, and American Literature* (1972). Da mucha importancia a la interrelación de la crítica y las novelas.

Philip Rahv, «On F. R. Leavis and D. H. Lawrence», en *Essays in Literature and Politics, 1932-1972* (1978), pp. 263-77.

## G. WILSON KNIGHT

### Bibliografía

*Myth and Miracle: An Essay on the Mystic Symbolism of Shakespeare* (1929). Reimpreso en *The Crown of Life.*

*The Wheel of Fire: Essays in Interpretation of Shakespeare's Sombre Tragedies,* introducción de T. S. Eliot (1930). Citado como *WF.*

*The Imperial Theme: Further Interpretations of Shakespeare's Tragedies, including the Roman Plays* (1931). Citado como *IT.*

*The Shakespearian Tempest* (1932). Citado como *ST.*

*The Christian Renaissance with Interpretations of Dante, Shakespeare and Goethe* (1933). Citado como *CR.*

*Principles of Shakespearian Production with Special Reference to the Tragedies* (1936).

*The Burning Oracle: Studies in the Poetry of Action* (1939).

*The Starlit Dome: Studies in the Poetry of Vision* (1941). Citado como *SD.*

*The Olive and the Sword* (1944).

*The Crown of Life: Essays in Interpretation of Shakespeare's Final Plays* (1947). Citado como *CL.*

*Christ and Nietzsche: An Essay in Poetic Wisdom* (1948).

*Lord Byron: The Christian Virtues* (1952).

*Laureate of Peace: On the Genius of Alexander Pope* (1948). Reimpreso como *The Poetry of Pope* (1965). Citado como *PP.*

*The Mutual Flame: On Shakespeare's Sonnets and «The Phoenix and the Turtle»* (1955).
*Lord Byron's Marriage: The Evidence of the Asterisks* (1957).
*The Sovereign Flower: On Shakespeare as the Poet of Royalism* (1958). Citado como *SF*.
*Ibsen* (1962).
*The Golden Labyrinth: A Study of British Drama* (1962).
*The Saturnian Quest: A Chart of the Prose of John Cowper Powys* (1964).
*Byron and Shakespeare* (1966). Citado como *BS*.
*Poets of Action* (1967). Citado como *PA*.
*Shakespeare and Religion: Essays of Forty Years* (1967).
*Neglected Powers: Essays on Nineteenth and Twentieth Century Literature* (1971). Citado como *NP*.
*Shakespeare's Dramatic Challenge* (1977).
*Symbol of Man: On Body-Soul for Stage and Studio* (1979).
*Shakespearian Dimensions* (1984).

D. W. Jefferson, *The Morality of Art: Essays Presented to G. Wilson Knight by His Colleagues and Friends* (1969). Contiene bibliografía y el ensayo de Francis Berry, «G. Wilson Knight: Stage and Study».

Está anunciada la pronta publicación de una biografía por John E. Van Domelen.

### Notas

[1] Herbert Read, *The Cult of Sincerity* (1968), 112.
[2] Véase el comentario de Mario Praz en *English Studies* (1936), 177-81.
[3] Frye, *Shakespeare and Christian Doctrine* (1963), 35.

## HERBERT READ

### Bibliografía

*Reason and Romanticism* (1926). Citado como *RR*.
*English Prose Style* (1928).
*Phases of English Poetry* (1928).
*The Sense of Glory* (1929).

*Julien Benda and the New Humanism* (1930).
*Wordsworth* (1930).
*Form in Modern Poetry* (1932). Citado como *FMP*.
*In Defense of Shelley and Other Essays* (1936). Citado como *IDS*.
*Collected Essays in Literary Criticism* (1938). Citado como *CELC*.
*A Coat of Many Colours* (1945). Citado como *CMC*.
*The True Voice of Feeling* (1953). Citado como *TVF*.
*The Tenth Muse* (1957). Citado como *TM*.
*Poetry and Experience* (1967).
*The Cult of Sincerity* (1968).

Hans Walter Hausermann, *Studien zur englischen Literaturkritik 1910-1930* (1938). Contiene un interesante capítulo sobre Read, pp. 164-200.
Henry Treece, ed., *Herbert Read: An Introduction to His Work by Various Hands* (1944). Contiene traducción del capítulo de Hausermann.
Robin Skelton, ed., *Herbert Read: A Memorial Symposium* (1970). Contiene el artículo de Kathleen Raine, «Herbert Read as Literary Critic», pp. 135-57. Excelente. Bibliografía completa.
Worth Travis Harder, *A Certain Order: The Development of Herbert Read's Theory of Poetry* (1971).
George Woodcock, *Herbert Read: The Stream and the Source* (1972).

## CHRISTOPHER CAUDWELL

### Bibliografía

*Illusion and Reality: A Study of the Sources of Poetry* (1937). Utilizada la reimpresión de 1950. Citado como *IR*.
*Studies in a Dying Culture,* con una introducción de John Strachey (1938).
*Further Studies in a Dying Culture,* editado y prologado por Edgell Rickword (1949).
*Romance and Realism: A Study in English Bourgeois Literature,* editado por Samuel Hynes (1970).

Stanley Hyman, *The Armed Vision* (1948), pp. 168-208.
David N. Margolies, *The Function of Literature: A Study of Christopher Caudwell's Aesthetics* (1969), marxista.

Georg Lukács, *Probleme der Aesthetik* (vol. 10 de *Werke* (1969), pp. 768-69 y en *Aesthetik,* vol. 1 de *Werke,* vol. 11 (1963), pp. 276-68. Lukács habla brevemente sobre Caudwell.

## LOS INNOVADORES

### T. E. HULME

#### BIBLIOGRAFÍA

T. E. Hulme, *Speculations,* editado por Herbert Read (1924). Citado como *S.*
—, *Further Speculations,* ed. Sam Hynes (1955). Citado como *FS.*

Michael Roberts, *T. E. Hulme* (1938).

Murray Krieger, «The Ambiguous Anti-Romanticism of T. E. Hulme», *ELH,* 20 (1953), 300-14.

Murray Krieger, *The New Apologists for Poetry* (1956), pp. 31-45.

Alun Richard Jones, *T. E. Hulme* (1960).

Jan J. Kamerbeek, «T. E. Hulme and German Philosophy: Dilthey and Scheler», *Contemporary Literature,* 31 (1969), 193-212.

Cyrena Pondrom, «Hulme's 'A Lecture on Modern Poetry' and the Birth of Imagism», *Papers on Language and Literature,* 5 (1969), 465-70.

Ronald Schuchard, «Eliot and Hulme in 1916», *PMLA,* 88 (1978), 1083-94.

Miriam Hansen y Helmut Vierbrock, «Thomas Ernest Hulme's 'Speculations': Kunstphilosophie and Dichtungstheorie in Dienst von Weltanschauung», en *Englische und Amerikanische Literaturtheorie* (1979), edición de Rüdiger Ahrens y Erwin Wolff, 2, 281-311.

### EZRA POUND

#### BIBLIOGRAFÍA

*The Spirit of Romance* (1910). Edición de New Directions (1953), con correcciones e inclusión de un capítulo nuevo. Citado como *SR.*

*Instigations* (1920).

*How to Read* (1931).

*ABC of Reading* (1934). Edición de New Directions (1960). Citado como *ABC.*

*Polite Essays* (1937). Citado como *PE.*

*Guide to Kulcher* (1938). Edición aumentada de New Directions (1952). Citado como *GK.*

*The Letters of Ezra Pound (1907-41),* edición de D. D. Paige (1950). Citado como *L.*

*Literary Essays of Ezra Pound,* edición e introducción de T. S. Eliot (1954). Reimpreso en 1968. Citado como *LE.*

*Pound/Joyce: The Letters of Ezra Pound to James Joyce.* Forrest Read (1967). Reimpreso en 1970. Citado como *P/J.*

*Selected Prose, 1909-1965,* William Cookson (1973).

Existe enorme cantidad de literatura sobre Pound, biográfica, exegética, apologética, pero es escasa la que se ocupa de la crítica literaria.

Herbert Bergman, «Ezra Pound and Walt Whitman», *American Literature,* 27 (1955), 56-61.

Peter Demetz, «Ezra Pound's German Studies», *Germanic Review,* 31 (1956), 279 ss.

Gian N. Orsini, «Ezra Pound: Critico letterario», *Letterature moderne,* 7 (1957), 34-51. Ataque devastador.

George Kennedy, «Fenollosa, Pound and the Chinese Character», *Yale Literary Magazine,* 126 (1958), 24-36.

Donald A. Gallup, *A Bibliography of Ezra Pound* (1963). Indispensable.

N. Christoph de Nagy, *Ezra Pound's Poetics and Literary Tradition: The Critical Decade* (1966).

Richard Ellmann, «Ez and Old Billyum», en *New Approaches to Ezra Pound,* ed. Eva Hesse (1969), pp. 55-85.

Max Nänni, *Ezra Pound: Poetics for an Electric Age* (1973).

Miriam Hansen, *Ezra Pounds frühe Poetik und Kulturkritik zwischen Aufklärung und Avantgarde* (1979).

Ian F. A. Bell, *Critic as Scientist: The Modernist Poetics of Ezra Pound* (1981).

### Notas

[1] Véase Ulrich Weisstein, *Yearbook of Comparative and General Literature,* 13 (1964), 28-40; reimpreso en *Expressionism as an International Literary Phenomenon* (1973), 167-80.

[2] Fischer, *Ezra Pound: 22 Versuche,* ed. Eva Hesse (1966), 167-81.

[3] Fleming, «Ezra Pound and the French Language», en *Ezra Pound: Perspectives,* ed. Noel Stock (1965), 129-50.

[4] Brooke-Rose, *ZBC of Ezra Pound* (1971), 123 s.

[5] Kenner, *The Theory of Ezra Pound* (1951), 98.

[6] Praz, «T. S. Eliot and Dante», en *T. S. Eliot: A Selected Critique,* ed. L. Unger (1948), 298 s.

[7] Véase «Vorticism», en *Fortnightly review,* 96 (1914), 461-71; y en *Gaudier-Brzeska: A Memoir* (1960), 84.

[8] Ellmann, «Ez», 55-85.

[9] Véase Thomas Parkinson, «Yeats and Pound», *Comparative Literature,* 6 (1954), 255-64.

[10] Véase *LE,* 288; «A Study of French Poets», en *Instigations;* «Approach to Paris» (1913), en *Selected Prose.*

## WYNDHAM LEWIS

### Bibliografía

*The Lion and the Fox* (1927). Citado como *LF.*

*Time and Western Man* (1927). Citado como *TWM.*

*Paleface* (1929). Citado como *P.*

*Men Without Art* (1934). Citado como *MA.*

*Rude Assignment* (1950).

*Letters,* ed. W. K. Rose (1963).

*Wyndham Lewis on Art: Collected Writings, 1913-1956,* ed. Walther Michel y C. J. Fox (1969). Citado como *OA.*

*Enemy Salvoes: Selected Literary Criticism,* ed. C. J. Fox, introducción de C. H. Sisson (1975). Excelente. Citado como *ES.*

Hugh Kenner, *Wyndham Lewis* (1954).

Geoffrey Wagner, *Wyndham Lewis: Portrait of the Artist as the Enemy* (1957).

William H. Pritchard, *Wyndham Lewis* (1968). Contiene un buen capítulo sobre crítica.

—, «Wyndham Lewis», en *Profiles in Literature* (1972). Extractos breves comentados.

Fredric Jameson, *Fables of Aggression: Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist* (1979).

Jeffrey Meyers, *The Enemy: A Biography of Wyndham Lewis* (1980).

## T. S. ELIOT

### Bibliografía

*The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism* (1920). Citado como *SW.*

«A Brief Treatise on the Criticism of Poetry», *Chapbook,* 2 (1920), 1-10. Citado como *BTCP.*

*For Lancelot Andrewes* (1928). Citado como *FLA.*

Prólogo a Ezra Pound, *Selected Poems* (1928). Citado como *SPEP.*

*A Garland for John Donne,* ed. Theodore Spencer (1930). Citado como *GJD.*

Introducción a G. Wilson Knight, *The Wheel of Fire* (1930). Citado como *WF.*

*Selected Essays 1917-1932* (1932). Citado como *SE.*

*John Dryden the Poet, the Dramatist, the Critic* (1932). Citado como *JD.*

*The Use of Poetry and the Use of Criticism* (1933). Citado como *UP.*

*After Strange Gods: A Primer of Modern Heresy* (1934). Citado como *ASG.*

Prólogo a Marianne Moore, *Selected Poems by Marianne Moore* (1935). Citado como *SPMM.*

*Essays Ancient and Modern* (1936). Citado como *EAM.*

*Points of View* (1941). Citado como *PV.*

«The Social Function of Poetry», en *Critiques and Essays in Criticism,* ed. de R. W. Stallman (1949), pp. 105-16.

«Poetry and Propaganda», en *Literary Opinion in America,* ed. Morton Dauwen Zabel (1951), pp. 97-107. Ed. rev. Citado como *Z.*

*On Poetry and Poets* (1957). Citado como *OPP.*

Introducción a Paul Valéry, *Art of Poetry* (1958). Citado como *AP.*

*Knowledge and Experience in the Philosophy of F. H. Bradley* (1963). Citado como *KE.*

*To Criticize the Critic and other Writings* (1965). Citado como *CC.*

Existe una enorme cantidad de literatura sobre Eliot, sus poemas y su teatro, sus ideas sociales, políticas y religiosas. Yo solamente menciono los escritos directamente relacionados con la crítica aunque las obras generales contienen también muchas veces discusiones sobre crítica.

Ans Oras, *The Critical Ideas of T. S. Eliot* (1932). La primera monografía.

J. C. Ransom, «T. S. Eliot: The Historical Critic», en *The New Criticism* (1941).

Yvor Winters, «T. S. Eliot, or the Illusion of Reaction», en *The Anatomy of Nonsense* (1943).

Muriel C. Bradbook, «Eliot's Critical Method», en *T. S. Eliot: A Study of His Writings by Several Hands,* ed. B. Rayam. (Reimpreso en 1966).

Leonard Unger, ed., *T. S. Eliot: A Selected Critique* (1948).

Victor Brombert, *The Criticism of T. S. Eliot: Problems of an «Impersonal Theory» of Poetry* (1949).

Kristian Smid, *Poetry and Belief in the Work of T. S. Eliot* (1949), Londres (1961).

Edward J. Greene, *T. S. Eliot et la France* (1951).

Eliseo Vivas, «The Objective Correlative of T. S. Eliot», en *Creation and Discovery* (1955), pp. 175-90.

Vincent Buckley, *Poetry and Morality: Studies on the Criticism of Matthew Arnold, T. S. Eliot and F. R. Leavis* (1959).

Séan Lucy, *T. S. Eliot and the Idea of Tradition* (1960).

Lewis Freed, *T. S. Eliot: Aesthetics and History* (1962).

Herbert Howarth, *Notes on Some Figures behind T. S. Eliot* (1964).

Christian Karlson Stead, *The New Poetics* (1964).

Fei-pei Lu, *T. S. Eliot: The Dialectic Structure of His Theory of Poetry* (1966).

Allen Tate, ed., *T. S. Eliot: The Man and His Work. A Critical Evaluation by 26 Distinguished Writers* (1966).

F. R. Leavis, «T. S. Eliot as Critic», en *Anna Karenina and Other Essays* (1967), pp. 177-96.

Donald C. Gallup, *T. S. Eliot: A Bibliography* (1969). Indispensable.

Austin Warren, «Continuity and Coherence in the Criticism of T. S. Eliot», en *Connections* (1970), pp. 152-84.

Richard Wollheim, «Eliot and F. H. Bradley», en *Eliot in Perspective,* ed. G. Martin (1970). Reimpreso en *On Art and the Mind* (1973), pp. 200-49.

John D. Margolis, *T. S. Eliot's Intellectual Development* (1972).

Mildred Martin, *A Half Century of Eliot Criticism: An Annotated Bibliography of Books and Articles in English, 1916-1965* (1972).

Armin Paul Frank, *Die Sehnsucht nach dem unteilbaren Sein. Motiv und Motivation in der Literaturkritik T. S. Eliots* (1973). Excelente.

Ronald Schuchard, «Eliot and Hulme in 1916: Towards a Revaluation of Eliot's Critical and Spiritual Development», *PMLA,* 88 (1973), 1083-94.

Mowbray Allan, *T. S. Eliot's Impersonal Theory of Poetry* (1974).

Ronald Schuchard, «T. S. Eliot as an Extension Lecturer, 1916-1919», *Review of English Studies* (mayo, agosto, 1974), 163-73, 292-304.

Allen Austin, *T. S. Eliot: The Literary and Social Criticism* (1974).

Harry Levin, *Ezra Pound, T. S. Eliot and the European Horizon: A Lecture* (1975).

Lyndall Gordon, *Eliot's Early Years* (1977).

David Newton-de Molina, ed., *The Literary Criticism of T. S. Eliot: New Essays* (1977).

Mechtild y Armin Paul Frank y K. P. S. Jochum, *T. S. Eliot Criticism in English, 1916-65: A Supplementary Bibliography* (1978).

Lewis Freed, *T. S. Eliot: The Critic as Philosopher* (1979). Sobre la influencia de F. H. Bradley.

Brian Lee, *Theory and Personality: The Significance of T. S. Eliot's Criticism* (1979).

Edward Lobb, *T. S. Eliot and the Romantic Critical Tradition* (1981).

Michael Grant, ed., *T. S. Eliot: The Critical Heritage,* 2 vols. (1982). Reducida a comentarios sobre poemas y teatro de Eliot.

Piers Gray, *T. S. Eliot's Intellectual and Poetic Development, 1909-1922* (1982).

Ronald Bush, *T. S. Eliot: A Study in Character and Style* (1983). Cita las conferencias de Clark, inéditas.

Gregory S. Jay, *T. S. Eliot and the Poetics of Literary History* (1983).

Michele Hannoosh, «Metaphysicality and Belief: Eliot on Laforgue», *Comparative Literature* (1985, próximo a publicarse). Cita conferencias no publicadas.

## Notas

[1] Richard March y Tambimuttu, *T. S. Eliot: A Symposium* (1949), 86.
[2] Bush, *T. S. Eliot,* 83.
[3] Véase Frank, *Die Sehnsucht nach dem unteilbaren Sein,* 206 ss.
[4] Véase René Wellek, «Hofmannsthal als Literaturkritiker», *Arcadia,* 20 (junio, 1985), pp. 61-71.
[5] *Interpretations of Poetry and Religion* (1900), 277.
[6] *Essays on Truth and Reality* (1914), 190.
[7] Vivas, *Creation and Discovery,* 189.
[8] Véase «Shakespears Verskunst», en *Essays* (1949), ed. Helmut Viebrock, 103.
[9] Introducción a Charlotte Eliot, *Savonarola* (1926), xi.
[10] St. John Perse, *Anabasis* (1930), prólogo, 9.
[11] Introducción a *London* y *The Vanity of Human Wishes,* de Johnson (1930).
[12] Prólogo a Harry Crosby, *Transit of Venus* (1931), ix.
[13] *GJD,* 10.
[14] «Cyril Tourneur», en *SE,* 190; cf. *EAM,* 152.
[15] *London,* de Johnson (1930), y *OPP,* 162 ss.
[16] 3.ª conferencia de las citadas en la obra de Bush, *T. S. Eliot.*
[17] Véase su comentario a *Secentismo e marinismo in Inghilterra* en *TLS,* 11 de diciembre, 1925, 878.
[18] *Chroniques,* 3 (1927), 162.
[19] Hannoosh, cita de la conferencia VIII, 170.
[20] Hannoosh, cita de la conferencia III, 5 y 8.
[21] *Le Serpent* (1924), 8.
[22] *Revelation* (1937), 28 ss.
[23] *D. H. Lawrence and Human Existence* (1951), viii.

# I. A. RICHARDS

## Bibliografía

*The Meaning of Meaning,* con C. K. Ogden (1923). Citado como *MM.*
*Principles of Literary Criticism* (1924). Citado como *PLC.*
*Science and Poetry* (1926). Citado como *SP.*
*Practical Criticism* (1929). Citado como *PC.*

*Coleridge on Imagination* (1934). Citado como *CI.*
*The Philosophy of Rhetoric* (1936). Citado como *PR.*
*Speculative Instruments* (1955). Citado como *SI.*
*The Screens and Other Poems* (1906). Citado como *Screens.*
*Style in Language,* ed. Thomas E. Sebeok (1960). Citado como *Style.*

J. C. Ransom, *World's Body* (1938).
—, *The New Criticism* (1941).
Stanley E. Hyman, *The Armed Vision* (1948).
R. S. Crane, *Critics and Criticism* (1952).
E. Vivas, *Creation and Discovery* (1955).
Murray Krieger, *The New Apologists for Poetry* (1956).
R. J. Foster, *The New Romantics* (1962).
W. H. N. Hotopf, *Language, Thought, and Comprehension: A Case Study in the Writings of I. A. Richards* (1965).
Jerome P. Schiller, *I. A. Richards's Theory of Literature* (1969).
John Paul Russo, «Richards and the Search for Critical Instruments», en *Twentieth Century Literature in Retrospect* (1971), ed. Reuben Brower.
Helen Vendler, Reuben Brower, y John Hollander, eds., *I. A. Richards: Essays in His Honor* (1973). Bibliografía de John Paul Russo.
Murray Krieger, *Poetic Presence and Illusion* (1979).
John Needham, *The Completest Mode: I. A. Richards and the Continuity of English Literary Tradition* (1982).

## Notas

[1] *Slovo a slovesnost* (Palabra y Literatura), 3 (1937), 108-21.
[2] Publicado en *Yale Review,* 39 (1949), 108-18.
[3] *Philosophical Review,* 57 (1949), 145-57; reimpreso en *SI,* 39-56.
[4] *How To Read a Page* (1942), 15.
[5] «The God of Dostoevsky», *Forum,* 78 (1927), 97.
[6] *The Use Poetry and the Use of Criticism* (1933), 135.
[7] *Sense of Beauty* (1896), 235.
[8] *Forster: A Collection of Critical Essays,* ed. M. Bradbury (1966), 19-20.

## F. R. LEAVIS

### Bibliografía

*How to Teach Reading: A Primer for Ezra Pound* (1932) (reimpr. en *Education and the University,* 1943).

*New Bearings in English Poetry* (1932). Citado como *NB.*

*Culture and Environment,* con Denys Thompson (1933). Citado como *CE.*

*For Continuity* (1933).

*Towards Standards of Criticism: Selections from the Calendar of Modern Letters, 1925-27* (1933).

*Determinations: Critical Essays* (1934).

*Revaluation: Tradition and Development in English Poetry* (1936). Citado como *R.*

*Education and the University* (1943), 2.ª ed. (1948). Citado como *EU.*

*The Great Tradition: George Eliot, Henry James, Joseph Conrad* (1948). Citado como *GT.*

*The Importance of Scrutiny,* ed. Eric Bentley (1948). Citado como *IS.*

*The Common Pursuit* (1952). Citado como *CP.*

*D. H. Lawrence: Novelist* (1955). Citado como *DHL.*

*Scrutiny: A Retrospect* (1963).

*Two Cultures? The Significance of C. P. Snow's Richmond Lecture* (1963).

*Anna Karenina and Other Essays* (1967). Citado como *AK.*

*A Selection from Scrutiny,* ed. F. R. Leavis (1968).

*English Literature in Our Time and the University* (1969). Citado como *EL.*

*Lectures in America,* con Q. D. Leavis (1969). Citado como *LA.*

*Dickens: The Novelist,* con Q. D. Leavis (1970). Citado como *D.*

«Wordsworth: The Creative Conditions», en *Twentieth-Century Literature in Retrospect,* ed. Reuben A. Brower (1971).

*Nor Shall My Sword: Discourses on Pluralism, Compassion and Social Hope* (1972). Citado como *NS.*

«Justifying One's Evaluation of Blake», en *William Blake: Essays in Honour of Sir Geoffrey Keynes,* ed. Morton Paley y Michael Phillips (1973).

*Letters in Criticism,* ed. John Tasker (1974). Colección de cartas de Leavis a la prensa que contienen asuntos de interés. Citado como *LC.*

*The Living Principle: «English» as a Discipline of Thought* (1975). Citado como *LP.*

*Thought, Words and Creativity: Art and Thought in Lawrence* (1976). Citado como *TWC.*

*Reading Poetry and Eugenio Montale: A Tribute* (1979).

*The Critic as Anti-Philosopher,* ed. E. Singh (1982). Véase mi comentario en *Modern Language Review,* 79 (1984), 174-76.

René Wellek, «Literary Criticism and Philosophy», *Scrutiny,* 5 (1937), 375-83 (reimpr. en *IS,* 23-30).

—, «Correspondence: Literary Criticism and Philosophy», *Scrutiny,* 6 (1937), 195-96.

H. A. Mason, «F. R. Leavis and *Scrutiny*», *Critic,* 1 (1947), 21-34.

Martin Jarett-Kerr, «The Literary Criticism of F. R. Leavis», *Essays in Criticism,* 2 (1952), 351-68.

Bernard C. Heyl, «The Absolutism of F. R. Leavis», *Journal of Aesthetics and Art Criticism,* 13 (1954), 249-55.

L. D. Lerner, «The Life and Death of *Scrutiny*», *London Magazine,* 2 (1955), 68-77.

Lionel Trilling, «Leavis and the Moral Tradition», en *A Gathering of Fugitives* (1956).

Eliseo Vivas, «Mr. Leavis on D. H. Lawrence», *Sewanee Review,* 65 (1957), 123-36.

Vincent Buckley, *Poetry and Morality: Studies in Criticism of Arnold, Eliot, and Leavis* (1959), pp. 158-213.

James Holloway, «The 'New Establishment' in Criticism», en *The Charted Mirror* (1960), pp. 204-26.

Andor Gomme, «Criticism and the Reading Public», en *The Modern Age,* vol. 7 de *The Pelican Guide to English Literature,* ed. Boris Ford (1961), pp. 350-76.

George Steiner, «F. R. Leavis», *Encounter,* 18 (mayo, 1962), 37-45 (reimpr. en *Language and Silence,* 1967, pp. 221-38).

Lionel Trilling, «Science, Literature and Culture: The Leavis-Snow Controversy», *Commentary,* 33 (1962), 461-77 (reimpr. en *Beyond Culture,* 1965, pp. 149-77).

George Watson, *The Literary Critics* (1962), pp. 208-15.

E. Singh, «Better History and Better Criticism: The Significance of F. R. Leavis», *English Miscellany,* 16 (1965), 215-79.

Andor Gomme, *Attitudes to Criticism* (1966).
Ronald Hayman, *Leavis* (1966).
D. F. McKenzie y M. P. Allum, *F. R. Leavis: A Checklist, 1924-64* (1966). Contiene una bibliografía anticuada.
F. W. Bateson, «The *Scrutiny* Phenomenon», *Sewanee Review,* 85 (1977), 144-52.
Robert Boyer, *F. R. Leavis: Judgment and the Discipline of Thought* (1978).
R. P. Bilan, *The Literary Criticism of F. R. Leavis* (1979).
Francis Mulhern, *The Moment of 'Scrutiny'* (1979).Véase mi comentario a los tres libros anteriores en *Modern Language Review,* 76 (1981), 175-80.
William Walsh, *F. R. Leavis* (1980). Contiene un capítulo sobre Q. D. Leavis. Véase mi comentario en *Modern Language Review,* 77 (1982), 710-12.
P. J. M. Robertson, *The Leavises on Fiction: A Historic Partnership* (1981).
Denys Thompson, ed., *The Leavises: Recollections and Impressions* (1984).

## Q. D. LEAVIS

### Bibliografía

*Fiction and the Reading Public* (1932).
Bibliografía en *Scrutiny,* 20 (1963).
*Collected Essays,* vol. 1 de *The Englishness of the English Novel,* ed. G. Singh (1983). En preparación, dos tomos más.

### Notas

[1] *New York Times,* 10 de marzo, 1962. La conferencia de Leavis se publicó como «The Significance of C. P. Snow», *Spectator* (1962), 297-303. El folleto sobre Snow fue el tema de la conferencia en Rede, Cambridge, 1959.

[2] Leavis, en «A New Preface for the American Reader», a *Two Cultures? The Significance of C. P. Snow,* acusa a Trilling de «culpable de *la trahison des clercs*» (16), de un modo sorprendente y perverso.

[3] *An Approach to Shakespeare* (1938; reimpr. 1956) y *Shakespeare: The Last Phase* (1955).

[4] *NB,* ix; *CP,* 280; y, más a regañadientes, «T. S. Eliot's Stature as Critic», *Commentary,* 26 (1958), 399.

[5] «La vida no es suficientemente larga para permitir que uno dedique mucho tiempo a Fielding». «La frivolidad irreflexiva (y sucia) de Sterne».

[6] Q. D. Leavis, «A Critical Theory of Jane Austen's Writings», *Scrutiny,* 10 (1941), 61-87, 114-42, 272-94; y 12 (1944), 104-19, en las cartas.

[7] Leavis retiró la sugerencia de que la novela podría o debería dividirse en dos (véase la introducción a G. Eliot, *Daniel Deronda* [1876; reimpresa en 1961], xiv; véase *Commentary,* 30 [1960], 318).

[8] «The Americanness of American Literature: A British Demurrer to Van Wyck Brooks», *Commentary,* 14 (1952), 466-74.

[9] *Sewanee Review,* 70 (1962), 177-201; véase también el ensayo sobre la obra de Conrad, *Shadow Line* en *Sewanee Review,* 66 (1958), 179-200.

[10] Originalmente en *Scrutiny,* 6 (1937), 59-70; reproducido con mi carta original en *IS,* 30-40, y sin ella en *CP,* 211-22.

[11] «The New Antiquarianism», *Scrutiny,* 16 (1949), 260-64.

[12] «The Responsible Critic», *Scrutiny,* 19 (1953), 182.

[13] «Correspondence», *London Magazine,* 2, n.° 3 (1955), 77-83; respuesta a «The Life and Death of *Scrutiny*», de L. D. Lerner, *Ibid.,* n.° 1, 68-77.

[14] Comentario a *Poetry and Humanism,* de M. M. Mahood, en *Scrutiny,* 17 (1951), 278. El contexto muestra que Walton se refiere a la religión. Leavis no fue capaz de encontrar este pasaje.

[15] «The Responsible Critic», 174.

[16] «Thought and Emotional Quality», *Scrutiny,* 13 (1945), 60.

[17] George Watson (*The Literary Critics* [1962], 209) va demasiado lejos cuando niega que Leavis es un «analista verbal». Él sabe solamente de un análisis, el de un soneto de Arnold sobre Shakespeare (en *EU*). Pero hay dos artículo sustanciales, «Thought and Emotional Quality: Notes on the Analysis of Poetry» (*Scrutiny,* 13 [1945], 53-76) e «Imagery and Movement: Notes on the Analysis of Poetry» (*Scrutiny,* 16 [1948], 119-34), que discute las expresiones «diurnal», imágenes cinéticas, efectos métricos, etc. Véase también en «*Antony and Cleopatra* and *All for Love*», *Scrutiny,* 5 [1936], 158-69, una comparación que comenta los efectos verbales y métricos.

[18] *R,* 161, 164; sobre reverencia, véase *DHL,* 75, 127-28, 235.

[19] Respuesta a Robert D. Wagner, «Correspondence: Lawrence and Eliot», *Scrutiny,* 18 (1951), 142; véase también *DHL,* 25-26, 308.

[20] *GT,* 60; véase también *DHL,* 25-26, 75, 86.

[21] Referente a Flaubert, véase la nota precedente. Sobre Tolstoi, véase «Note on Being an Artist», en *DHL,* 297-302, que comenta el episodio de *Anna Karenina* con el pintor Mikhaylov, en Venecia. Véase también «T. S. Eliot's Stature as Critic», *Commentary,* 26 (1958), 401.

[22] *DHL,* 122; «Imagery and Movement», *Scrutiny,* 13 (1945), 124; *CP,* 102.

[23] «Mr. Pryce-Jones, the British Council and British Culture», *Scrutiny,* 18 (1951), 227.

[24] «Criticism and Literary History», *Scrutiny,* 4 (1935-36), 96.

[25] *Reading Poetry and Eugenio Montale* (1979). Véase también mi comentario en *Modern Language Review,* 77 (1982), 710-12.

## F. W. BATESON

### Bibliografía

*English Poetry and the English Language* (1934), 3.ª ed. (1972).

*English Poetry: A Critical Introduction* (1950).

«Linguistics and Literary Criticism», en *The Disciplines of Criticism* (1968), ed. Peter Demetz, Thomas M. Greene, y Lowry Nelson, Jr. Citado como *DC.*

*Essays in Critical Dissent* (1972). Citado como *ECD.*

*The Scholar-Critic* (1972). Citado como *SC.*

### Notas

[1] Véase mi «Fall of Literary History», en *Geschichte: Ereignis und Erzählung,* ed. R. Kosseleck y W. Stempel (1973); también en *Proceedings of the Eighth Congress of the International Comparative Literature Association, Bordeaux, 1970* (1975).

[2] Editado por Peter Demetz, Thomas M. Greene, y Lowry Nelson, Jr. (1968).

[3] J. S. Mill, *Dissertations and Discussions,* 2.ª ed. (1867), 1, 71-72.

[4] *Scrutiny,* 4, 96-100, reimpreso en *The Importance of Scrutiny,* ed. Eric Bentley (1948).

[5] F. R. Leavis, *Lectures in America* (1969), 23.

[6] Véase la reseña de Bateson sobre *Validity in Interpretation,* de E. D. Hirsch en *Essays in Criticism,* 18, 337-42.

[7] Saussure, *Cours de linguistique générale,* 5.ª ed. (1955), 28.

[8] Reimpreso en Roger Fowler, ed., *The Languages of Literature* (1971).

[9] Por ejemplo, en «Stylistics, Poetics, and Criticism», en *Discriminations* (1970).

[10] 1948; pero el capítulo se refiere a un trabajo anterior, «The Theory of Literary History», en *Travaux du Cercle Linguistique de Prague,* 6 (1936).

[11] Véase «Organic Form: Some Questions about a Metaphor», en *Organic Form: The Life of an Idea,* ed. George Rousseau (1972), reimpreso en *Day of the Leopards* (1976).

[12] En *The Literary Criticism of T. S. Eliot,* ed. D. Newton-De Molina (1977).

## WILLIAM EMPSON

### BIBLIOGRAFÍA

*Seven Types of Ambiguity* (1930). Citado como *STA.*
*Some Versions of Pastoral* (1935). Citado como *SVP.*
*The Structure of Complex Words* (1951). Citado como *SCW.*
*Milton's God* (1961). Citado como *MG.*
*Using Biography* (1984).

John Crowe Ransom, «Mr. Empson's Muddles», *Southern Review,* 4 (1938/39), 322-39.

I. A. Richards, «William Empson», *Furioso,* 1 (1940), 44 s. (Suplemento).

Cleanth Brooks, «Empson's Criticism», *Accent,* 4 (1944), 208-16.

—, «Hits and Misses», *Kenyon Review,* 14 (1952), 669-78. Comentario sobre *SCW.*

Elder Olson, «William Empson, Contemporary Criticism and Poetic Diction», en *Critics and Criticism: Ancient and Modern,* ed. R. S. Crane (1952), pp. 45-82.

Hugh Kenner, «Alice in Empsonland», en *Gnomon: Essays on Contemporary Literature* (1958), pp. 249-62.

Claude J. Rawson, «Professor Empson's Tom Jones», *Notes and Queries, 6,* (1959), 400-404.

Robert Martin Adams, «Empson and Bentley: Scherzo», en *Milton and the Modern Critics* (1966), pp. 112-27.

James Jensen, «The Construction of *Seven Types of Ambiguity*», *Modern Language Quarterly,* 27 (1966), 243-59.

—, «Some Ambiguous Preliminaries: Empson in *The Granta*», *Criticism,* 8 (1966), 349-61.

W. W. Robson, «Mr. Empson on *Paradise Lost*», en *Critical Essays* (1966), pp. 87-98.

Roger Sale, «The Achievement of William Empson», *Hudson Review,* 19 (1966), 369-90; reimpreso en *Modern Heroism: Essays on D. H. Lawrence, William Empson, and J. R. Tolkien* (1973).

J. H. Willis, Jr., *William Empson* (1969). En la serie «Columbia Essays on Modern Writers».

Roma Gill, ed., *William Empson: The Man and His Work* (1974). Contiene una bibliografía de Moira Megaw y ensayos de M. C. Bradbrook, G. Fraser, y I. A. Richards sobre crítica.

Horst Meller, *Das Gedicht als Einübung. Zum Dichtungsverständnis William Empsons* (1974).

Christopher C. Norris, *William Empson and the Philosophy of Literary Criticism,* con un epílogo de William Empson (1978). Excelente. Véase mi comentario en *Modern Language Review,* 75 (1980), 182-85.

## Notas

[1] En *T. S. Eliot: A Symposium* (1949), ed. Richard Marsh y Tambimuttu, p. 35.

[2] Rosalie Colie, *The Echoing Song* (1970), 161.

[3] *British Journal of Aesthetics,* 2 (1962), 36-54.

[4] Publicado primero en la *Kenyon Review,* 20 (primavera, 1958), 217-49; la versión revisada que se cita aparece en R. Paulson, ed., *Fielding: A Collection of Critical Essays* (1962), 123-45.

[5] En «William Empson», 55.

[6] Rawson, «Professor Empson's Tom Jones».

[7] *Ibid.,* 402-403.

# RELACIÓN CRONOLÓGICA DE OBRAS

| | | |
|---|---|---|
| 1900 | A. Symons: | *The Symbolist Movement* |
| 1903 | W. B. Yeats: | *Ideas of Good and Evil* |
| | W. Raleigh: | *Wordsworth* |
| 1904 | W. P. Ker: | *The Dark Ages* |
| 1905 | A. C. Bradley: | *Shakespearean Tragedy* |
| 1907 | W. Raleigh: | *Shakespeare* |
| | O. Elton: | *Modern Studies* |
| | H. Grierson: | *The First Half of the Seventeenth Century* |
| 1909 | A. Symons: | *The Romantic Movement* |
| | A. C. Bradley: | *Oxford Lectures on Poetry* |
| 1910 | E. Pound: | *The Spirit of Romance* |
| 1912 | O. Elton: | *A Survey of English Literature, 1780-1830* |
| | W. P. Ker: | *English Literature: Medieval* |
| | L. Strachey: | *Landmarks of French Literature* |
| | H. Grierson: | *Edition of John Donne* |
| 1913 | C. Bell: | *Art* |
| 1914 | G. Murray: | *Hamlet and Orestes* |
| 1916 | A. Quiller-Couch: | *On the Art of Writing* |
| | J. M. Murry: | *Fyodor Dostoevsky* |
| 1919 | G. Moore: | *Avowals* |
| 1920 | O. Elton: | *A Survey of English Literature, 1830-80* |
| | R. Fry: | *Vision and Design* |

| | | |
|---|---|---|
| 1920 | J. M. Murry: | *Aspects of Literature* |
| | T. S. Eliot: | *The Sacred Wood* |
| 1921 | H. Grierson: | *Metaphysical Lyrics* |
| 1922 | J. M. Murry: | *The Problem of Style* |
| | | *Countries of the Mind* |
| | L. Strachey: | *Books and Characters* |
| 1923 | D. H. Lawrence: | *Studies in Classic American Literature* |
| | I. A. Richards y C. K. Ogden: | *The Meaning of Meaning* |
| 1924 | J. M. Murry: | *Discoveries* |
| | I. A. Richards: | *Principles of Literary Criticism* |
| | G. Moore: | *An Anthology of Pure Poetry* |
| | | *Conversations in Ebury Street* |
| | T. E. Hulme: | *Speculations* |
| 1925 | J. M. Murry: | *Keats and Shakespeare* |
| | V. Woolf: | *The Common Reader* |
| 1926 | I. A. Richards: | *Science and Poetry* |
| | H. Read: | *Reason and Romanticism* |
| | H. W. Garrod: | *Keats* |
| 1927 | W. Lewis: | *The Lion and the Fox* |
| | E. M. Forster: | *Aspects of the Novel* |
| | R. Graves y L. Riding: | *A Survey of Modernist Poetry* |
| | T. S. Eliot: | *Shakespeare and the Stoicism of Seneca* |
| 1928 | W. B. Yeats: | *A Vision* |
| | W. Lewis: | *Time and Western Man* |
| | T. S. Eliot: | *For Lancelot Andrewes* |
| 1929 | H. Grierson: | *Cross Currents in English Literature of the Seventeenth Century* |
| | G. W. Knight: | *Myth and Miracle* |
| | I. A. Richards: | *Practical Criticism* |
| 1929 | T. S. Eliot: | *Dante* |
| 1930 | G. W. Knight: | *The Wheel of Fire* |
| | H. Read: | *Wordsworth* |
| | W. Empson: | *Seven Types of Ambiguity* |

| | | |
|---|---|---|
| 1930 | D. H. Lawrence: | Prólogo del *The Grand Inquisitor,* de Dostoievski. |
| 1931 | W. B. Yeats: | *Oxford Anthology of English Poetry* |
| | J. M. Murry: | *Countries of the Mind,* segunda serie |
| | L. Strachey: | *Portraits in Miniature* |
| | H. W. Garrod: | *Poetry and the Criticism of Life* |
| | G. W. Knight: | *The Imperial Theme* |
| | J. M. Murry: | *Son of Woman, The Story of D. H. Lawrence* |
| 1932 | O. Elton: | *A Survey of English Literature, 1730-80* |
| | V. Woolf: | *A Second Common Reader* |
| | D. MacCarthy: | *Criticism* |
| | G. W. Knight: | *The Shakespearian Tempest* |
| | F. R. Leavis: | *New Bearings in English Poetry* |
| | Q. D. Leavis: | *Fiction and the Reading Public* |
| | T. S. Eliot: | *Selected Essays* |
| 1933 | O. Elton: | *The English Muse* |
| | J. M. Murry: | *William Blake* |
| | L. Strachey: | *Characters and Commentaries* |
| | L. C. Knights: | *How Many Children Had Lady Macbeth?* |
| | G. W. Knight: | *The Christian Renaissance* |
| | T. S. Eliot: | *The Use of Poetry and the Use of Criticism* |
| 1934 | E. Pound: | *ABC of Reading* |
| | I. A. Richards: | *Coleridge on Imagination* |
| | W. Lewis: | *Men Without Art* |
| | F. W. Bateson: | *English Poetry and the English Language* |
| | A. Quiller-Couch: | *The Poet as Citizen* |
| | T. S. Eliot: | *After Strange Gods* |
| | | *Elizabethan Essays* |
| 1935 | W. Empson: | *Some Versions of Pastoral* |
| | C. Spurgeon: | *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us* |
| 1936 | J. M. Murry: | *Shakespeare* |

| | | |
|---|---|---|
| 1936 | E. M. Forster: | *Abinger Harvest* |
| | H. Read: | *In Defense of Shelley* |
| | F. R. Leavis: | *Revaluation* |
| | I. A. Richards: | *The Philosophy of Rhetoric* |
| 1937 | H. Grierson: | *Milton and Wordsworth* |
| | E. Pound: | *Polite Essays* |
| | L. C. Knights: | *Drama and Society in the Age of Jonson* |
| | C. Caudwell: | *Illusion and Reality* |
| 1938 | H. Read: | *Essays in Literary Criticism* |
| | E. Pound: | *Guide to Kulchur* |
| 1939 | O. Elton: | *Essays and Addresses* |
| | G. W. Knight: | *The Burning Oracle* |
| 1941 | G. W. Knight: | *The Starlit Dome* |
| 1942 | T. S. Eliot: | *The Classics and the Man of Letters* |
| | | *The Music of Poetry* |
| 1944 | G. W. Knight: | *The Olive and the Sword* |
| 1945 | H. Read: | *A Coat of Many Colours* |
| | T. S. Eliot: | *What is a Classic?* |
| 1946 | H. Grierson: | *A Critical History of English Poetry* |
| 1947 | G. W. Knight: | *The Crown of Life* |
| | L. C. Knights: | *Explorations* |
| | T. S. Eliot: | *Milton* |
| 1948 | F. R. Leavis: | *The Great Tradition* |
| | T. S. Eliot: | *Notes towards a Definition of Culture* |
| | | *From Poe to Valéry* |
| 1950 | F. W. Bateson: | *English Poetry: A Critical Introduction* |
| 1951 | E. M. Forster: | *Two Cheers for Democracy* |
| | W. Empson: | *The Structure of Complex Words* |
| | T. S. Eliot: | *Poetry and Drama* |
| 1952 | G. W. Knight: | *Lord Byron: The Christian Virtues* |
| | F. R. Leavis: | *The Common Pursuit* |
| 1953 | D. MacCarthy: | *Humanities* |
| | H. Read: | *The True Voice of Feeling* |
| | T. S. Eliot: | *American Literature and the American Language* |

| | | |
|---|---|---|
| 1953 | T. S. Eliot: | *The Three Voices of Poetry* |
| 1954 | E. Pound: | *Literary Essays* |
| | F. W. Bateson: | *Wordsworth* |
| | G. W. Knight: | *The Laureate of Peace* |
| 1955 | I. A. Richards: | *Speculative Instruments* |
| | G. W. Knight: | *The Mutual Flame* |
| | F. R. Leavis: | *D. H. Lawrence: Novelist* |
| 1956 | T. S. Eliot: | *The Frontiers of Criticism* |
| 1957 | H. Read: | *The Tenth Muse* |
| | T. S. Eliot: | *Of Poetry and Poets* |
| 1961 | W. Empson: | *Milton's God* |
| 1962 | T. S. Eliot: | *George Herbert* |
| 1963 | F. R. Leavis: | *Two Cultures? The Significance of C. P. Snow* |
| 1964 | T. S. Eliot: | *Knowledge and Experience in the Philosophy of F. H. Bradley* |
| 1965 | T. S. Eliot: | *To Criticize the Critic and Other Writings* |
| 1967 | F. R. Leavis: | *Anna Karenina and Other Essays* |
| | H. Read: | *Poetry and Experience* |
| 1968 | H. Read: | *The Cult of Sincerity* |
| 1969 | F. R. y Q. D. Leavis: | *Lectures in America* |
| | F. R. Leavis: | *English Literature in Our Time* |
| 1970 | F. R. y Q. D. Leavis: | *Dickens: The Novelist* |
| 1972 | F. R. Leavis: | *Nor Shall My Sword: Discourses on Pluralism, Compassion and Social Hope* |
| 1975 | F. R. Leavis: | *The Living Principle «English» as a Discipline of Thought* |
| 1976 | F. R. Leavis: | *Thought, Words and Creativity: Art and Thought in Lawrence* |
| 1981 | Q. D. Leavis: | *Collected Essays.* Vol. I |
| 1984 | W. Empson: | *Using Biography* |

# ÍNDICE DE NOMBRES


Abrams, Meyer H., 39
Adams, Henry, 28, 44
Adams, Robert Martin, 445
Addison, Joseph, 307
Alexander, Samuel, 411
Allston, Washington, 313
Amis, Kingsley, 417
Anderson, Sherwood, 284
Andrewes, Lancelot, 304, 335
Anthiel, George, 280, 284
Apuleyo, 205
Arcos, 274
Aristóteles, 15, 21, 22, 23, 26, 83, 108, 146, 171, 175, 259, 294, 358, 379, 393, 400
Arnold, Matthew, 10, 19, 23, 64, 68, 89, 95, 101, 121, 122, 153, 161, 287, 294, 309, 353, 382, 384, 393, 394, 403, 416, 418, 432
Arnold, Thomas, 118
Atkins, J. W., 16
Auden, W. H., 47, 49, 401, 417
Auerbach, Erich, 18, 380, 438
Austen, Jane, 69, 109, 134, 135, 145, 151, 158, 386, 399, 401, 405, 414, 415
Azorín, José Martínez Ruiz, 245

Babbitt, Irving, 8, 175, 247, 328
Bacon, Francis, 44, 215, 220, 307, 371, 379, 380
Bagehot, Walter, 65, 237
Bailey, Benjamin, 330
Balzac, Honoré de, 46, 50, 59, 61, 63, 95, 206, 275
Barnes, Djuna, 351
Barry, Iris, 279
Bateson, F. W., 223, 384, 390, 392, 394, 395, 420-433
Baudelaire, Charles, 20, 50, 56, 161, 192, 244, 274, 275, 338, 339
Baugh, Albert C., 96
Bax, Ernest Belford, 246
Beach, Joseph Warren, 140
Beardsley, Aubrey, 60
Beardsley, Monroe C., 426

Beaumont, Joseph, 296
Beckett, Samuel, 87, 245
Beddoes, Thomas Lovell, 118, 124
Bédé, Jean-Albert, 320
Beeching, Canon, 104
Beerbohm, Max, 158
Beerbohm-Tree, Herbert, 229
Belinsky, Vissarion, 20
Bell, Clive, 113, *115-118,* 203
Bell, Quentin, 129
Bell, Vanessa, 112
Benda, Julien, 8, 235, 280, 328
Bennett, Arnold, 141, 142, 143, 156, 159, 282, 405
Bentham, Jeremy, 372, 451
Bentley, Eric, 383, 388
Bentley, Richard, 445
Berenson, Bernard, 115
Bergson, Henri, 8, 32, 169, 224, 234, 235, 245, 249, 251, 259, 280, 281, 285
Berkeley, Bishop George, 32, 45
Bernhardt, Sara, 80
Berry, Francis, 234
Bertoff, Anne, 445
Betsky, Seymour, 390
Bewley, Marius, 218, 383, 389
Binyon, Laurence, 104, 267
Blackmur, R. P., 10, 26, 180
Blair, Hugh, 64, 65
Blake, William, 28, 34, 37, 39, 42, 46, 53, 54, 59, 94, 166, 185, 198, 199, 250, 269, 308, 328, 329, 399, 404, 412, 413, 414, 418, 427, 451
Bloom, Harold, 34
Blount, Martha y Teresa, 121
Blunden, Edmund, 190
Boyardo, Matteo-Maria, 101, 102
Boehme, Jakob, 413
Boswell, James, 69, 122
Bradford, Curtis, 453
Bradley, A. C., 66, 69, *71-91,* 92, 114, 135, 179, 225, 388, 488; reputación, 73; hegelianismo de Oxford, 72; concepto de tragedia, 74; importancia del carácter del personaje, 75; confusión de ficción y realidad, 79; ambiente e imágenes, 80; reacción del público, 81; su optimismo cósmico, 87; defectos de *King Lear,* 87; Wordsworth, 88; crítica de Shakespeare, 90
Bradley, F. H., 290, 313, 353
Brandes, Georg, 20, 68, 70, 92, 123, 421
Brawne, Fanny, 185
Brecht, Bertold, 310
Bremond, Abbé Henri, 59, 170
Breughel, Peter, 115
Bridges, Robert, 47, 106, 384
Brink, Bernhard Ten, 73
Brontë, Charlotte, 62, 135, 150, 207, 415
Brontë, Emily, 136, 145, 147, 150, 151, 158, 207, 387, 405, 415
Brooke, Rupert, 106, 331, 384
Brooke-Rose, Christine, 259
Brooks, Cleanth, 9, 263, 307, 374, 380, 429
Brooks, Van Wyck, 283, 389
Brower, Reuben A., 404
Brown, Norman O., 199

Browne, Sir Thomas, 96, 124, 126, 316
Browning, Elizabeth Barrett, 152
Browning, Robert, 45, 52, 68, 95, 101, 163, 256, 270, 305
Brucker, Jakob, 17
Brunetière, Ferdinand, 54, 68, 100, 324
Bruno, Giordano, 308
Bunyan, John, 336, 372, 399, 401, 406
Burke, Edmund, 46, 95, 124
Burke, Kenneth, 10, 90
Burns, Robert, 38, 94, 95, 101, 207
Bush, Ronald, 340
Butler, Samuel (autor de *Hudibras*), 102, 393
Butler, Samuel (autor de *Erewhon*), 130
Byron, George Gordon, Lord, 54, 55, 95, 101, 151, 223, 233, 268, 330, 440

Cailliet, Emile, 320
Calvin, Jean, 45
Campbell, Lily B., 74, 81
Campion, Edmund, 58, 296, 300
Camus, Albert, 287
Čapek, Karel, 97
Carew, Thomas, 385
Carlyle, Thomas, 50, 64, 95, 120, 125, 166, 269, 316
Carroll, Lewis. *Véase* Dodgson, Charles
Castiglione, Baldassarre, 69
Catulo, 264
Caudwell, Christopher (St. John Sprigg), 8, *239-41*
Cavalcanti, Guido, 264, 271, 307, 333
Cazamian, Louis, 96
Cecil, David, Lord, 164
Cervantes, Miguel de, 125-131
Cézanne, Paul, 114, 115, 234
Chamberlain, Houston Stewart, 206, 207
Chambers, E. K., 219
Chambers, R. W., 100
Chapman, R. W., 135, 296, 300, 305
Chase, Richard, 218
Chateaubriand, François-René de, 250
Chatterton, Thomas, 189
Chaucer, Geoffrey, 129, 152, 157, 188, 207, 265, 424, 426
Chekhov, Anton, 97, 148, 149, 164, 183, 210
Chesterfield, Philip Dormer, Lord, 121
Chesterton, G. K., 252
Chew, Samuel, 96
Cicerón, 232
Cinthio, Giraldo, 124
Cladel, Léon, 50
Clare, John, 54, 191
Claudel, Paul, 160
Coghill, Nevil, 297
Cohen, Hermann, 248
Cohen, Morris R., 19
Coleridge, Samuel Taylor, 19, 21, 24, 41, 53, 54, 55, 64, 69, 79, 94, 109, 124, 127, 153, 161, 166, 169, 174, 179, 189, 190, 206, 236, 238,

250, 251, 294, 298, 329, 330, 364, 367, 369, 373, 374, 379, 393, 409, 432, 443, 455, 456, 459
Colie, Rosalie, 445
Collingwood, Robin, 8, 411
Collins, J. Churton, 66, 108, 189
Confucio, 368
Conrad, Joseph, 56, 117, 128, 131, 138, 139, 157, 382, 386, 387, 388, 397, 401, 414
Constable, John, 238
Cook, Katherine, 72
Cooper, James Fenimore, 214, 217
Copérnico, Nicolás, 25
Coppée, François, 272
Corbière, Tristan, 50, 273, 339
Corneille, Pierre, 160
Courthope, William J., 54, 92
Cowley, Abraham, 337, 392
Cowper, William, 121, 189
Crabbe, George, 54, 94, 104, 151, 268, 318, 326, 396
Craig, Edward Gordon, 229
Crane, Hart, 244
Crane, R. S., 16, 26
Crashaw, Richard, 103, 296, 312, 337
Crawford, Wickersham, 357
Croce, Benedetto, 8, 18, 20, 21, 26, 32, 71, 97, 100, 108, 204, 234, 237, 239, 248, 260, 281, 318, 380, 399
Croll, Morris, 92
Cummings, E. E., 244, 278, 435

Dahlberg, Edward, 202
Dale, Thomas, 65
D'Alembert, Jean Le Rond, 318
Dallas, Eneas Sweetland, 371
Damon, Foster, 55
Daniel, Arnault, 264, 343
Daniel, Samuel, 104
Dante, Alighieri, 37, 42, 44, 46, 101, 102, 121, 157, 176, 214, 264, 265, 266, 268, 271, 289, 302, 306, 307, 308, 310, 311, 312, 315, 318, 322, 327, 328, 333, 335, 339, 343, 346, 352, 360
D'Arcy, *Padre* M. C., 175
Darío, Rubén, 244
Daudet, Alphonse, 61
Davidson, John, 47
Defoe, Daniel, 128, 132, 145, 372
De La Mare, Walter, 62, 191
Delsarte, François, 229
De Quincey, Thomas, 64, 95
De Sanctis, Francesco, 206
Descartes, René, 41, 45, 239, 243, 303, 413
Dickens, Charles, 61, 140, 145, 147, 157, 160, 176, 180, 286, 333, 387, 389, 404, 405, 406, 412, 413, 414, 415, 418
Dickstein, Morris, 185
Diderot, Denis, 96
Dilthey, Wilhelm, 22, 103, 168, 248, 357, 358, 418
Dobrolyubov, Nikolay, 20, 206
Dodgson, Charles (Lewis Carroll), 446
Dolittle, Hilda, 365-366
Donne, John, 53, 97, 102, 123, 124, 137, 152, 163, 265, 304, 305, 334, 335, 340, 364, 385, 402, 440, 441, 443, 456

Dos Passos, John, 202
Dostoievsky, Feodor, 46, 60, 90, 123, 125, 145, 147, 148, 149, 158, 173, 181, 182, 192, 193, 194, 208, 209, 210, 211, 215, 225, 278, 304, 347, 351, 372, 380, 412
Douglas, Gavin, 257
Douglas, Norman, 151
Dowden, Edward, 66, 123
Dowson, Ernest, 47
Drayton, Michael, 91
Dreiser, Theodore, 244, 389, 415
Drinkwater, John, 331, 332
Drummond, William, of Hawthornden, 266
Dryden, John, 19, 23, 67, 101, 175, 236, 254, 267, 289, 294, 296, 315, 316, 318, 326, 345, 386, 392, 393, 401, 410, 443, 452
Du Bos, Charles, 339
Duffand, Madame du, 120, 121
Duhamel, George, 244
Dujardin, Edouard, 58
Dunbar, William, 319
Durkheim, Émile, 241

Einstein, Albert, 25, 241, 285
Eliot, George, 61, 136, 140, 145, 150, 159, 176, 348, 386, 387, 388, 397, 401, 405, 414, 415
Eliot, T. S., 8, 9, 19, 21, 26, 28, 31, 41, 47, 50, 56, 91, 102, 112, 122, 144, 152, 155, 163, 165, 167, 168, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 188, 192, 218, 227, 234, 236, 237, 238, 242-47, 254, 256, 257, 260, 267, 270, 273, 279, 286, 287, 288, *289-354*; sus rechazos, su estética y su sistema crítico, 289; concepto de crítica, 292; concepto de interpretación, 294; teoría impersonal de la poesía, 299; emoción y sentimiento, 301, 302; sensibilidad unificada, 305; disociación de la sensibilidad, 306; filosofía y poesía, 308; problema de la creencia, 310, 311; problema de la sinceridad, 311, 312; correlativo objetivo, 312, 313; comentario sobre *Hamlet,* 313; el lenguaje de la poesía, 315; poesía y prosa, 316; música de la poesía, 319; símbolo y mito, 321; idea de la historia, 322; intemporalidad, clasicismo y tradición, 323, 324; opiniones sobre la antigüedad clásica, 325; *¿Qué es un clásico?,* 326; sobre Alemania, 327; sobre los antirrománticos franceses, 328; sobre los románticos ingleses, 329; sobre Dante, 333; sobre los metafísicos, 335; sobre el simbolismo francés: Laforgue, 338; Baudelaire, 339; Valéry, 340; sobre Yeats, 342; sobre Donne, 343; sobre el drama poético, 346; Henry James y Joyce, 347; D. H. Lawrence, 349; ortodoxia, 353, 364, 365, 368, 378, 380, 384, 385, 386, 387, 389, 394, 398, 399, 400, 406, 408, 410, 411, 412, 417, 418, 432, 435, 441, 451, 453, 459
Elkamp, Max, 274
Ellis, Edwin John, 34

Ellis, Havelock, 52
Ellmann, Richard, 454
Elton, Oliver, *91-97,* 102
Emerson, Ralph Waldo, 35, 109, 166, 214, 215
Empédocles, 308
Empson, William, 9, 83, 180, 242, 355, 361, 380, 427, *434-59*; su relación con I. A. Richards, 434; *Seven Types of Ambiguity,* 436; *Some Versions of Pastoral,* 441; *The Structure of Complex Words,* 446; *Milton's God,* 449; *Using Biography,* 452; sobre *Tom Jones,* de Fielding, 452; sobre *Ulysses,* de Joyce, 454; sobre *The Ancient Mariner,* 455; sobre Ben Jonson, 457; filosofía del lenguaje común, 459
Engels, Friedrich, 206
Enright, D. H., 401
Epstein, Jacob, 246, 249
Erskine, John, 92
Esquilo, 129, 212, 263
Eurípides, 129, 220, 332

Faulkner, William, 283, 284
Fechner, Gustav Theodor, 357, 358
Federico de Prusia, 120
Fenollosa, Ernest, 259, 279
Ferguson, Sir Samuel, 33
Fernández, Ramón, 8, 175, 296
Fet, Afanazij, 97
Ficino, Marsilio, 308
Fiedler, Leslie, 218
Fielding, Henry, 61, 69, 157, 159, 180, 386, 452, 459
Fischer, Walther L., 259
Fitzgerald, F. Scott, 389, 415
Flaubert, Gustave, 46, 50, 61, 62, 100, 101, 127, 155, 193, 203, 261, 263, 275, 277, 279, 347, 401
Flaxman, John, 56
Fleming, William, 259
Fletcher, John, 296, 300
Flint, F. S., 246, 247
Fluchère, Henri, 383
Ford, Boris, 383
Ford, John, 148, 231, 296, 300, 334
Forster, E. M., 28, 112, 135, 146, *154-160,* 205, 372, 378
Fowler, Roger, 428
Fox, Ralph, 8
France, Anatole, 63, 107, 117, 127, 157, 172
Frank, Joseph, 155, 430
Franklin, Benjamin, 213
Frazer, Sir James, 219, 281
Freeman, John, 61, 62
Frege, Gottlob, 426
Freud, Sigmund, 8, 162, 195, 219, 235, 238, 241, 379, 436, 438, 446
Freytag, Gustav, 73, 83
Frobenius, Leo, 206
Frost, Robert, 273, 279
Fry, Roger, *113-115,* 128, 282
Frye, Northrop, 26, 55, 123, 198, 234
Furnivall, F. J., 65

Gaboriau, Emile, 60
Galileo, 24
Gallie, W. B., 21

Galsworthy, John, 117, 141, 201, 202, 282
Gardner, Helen, 456
Garnett, Constance, 149
Garnett, David, 173
Garrod, H. W., *105-110,* 186
Gauguin, Paul, 114
Gaulthier, Jules de, 246
Gautier, Théophile, 50, 57, 58
Gay, Peter, 22
Gentile, Giovanni, 32
Gervinus, Georg Gottfried, 73, 220, 272, 273
Gibbon, Edward, 122, 124
Gide, André, 157
Giotto di Bondone, 15
Gissing, George, 140, 194, 405
Godwin, William, 109, 236
Goethe, Johann Wolfgang, 36, 45, 73, 79, 92, 96, 153, 161, 166, 168, 192, 194, 206, 223, 274, 308, 311, 327, 328
Golding, Arthur, 257
Goldsmith, Oliver, 130, 318, 320
Goncourts, Edmond and Jules, 50, 61
Góngora y Argote, Luis de, 337
Gordon, Charles George, General, 118
Gosse, Edmund, 62, 66, 127, 270, 334
Gourmont, Remy de, 8, 172, 256, 257, 274, 296, 306
Graves, Robert, 244, 434
Gray, Thomas, 44, 127, 189, 326, 396, 424, 442
Green, Thomas Hill, 72
Grene, Marjorie, 409, 413, 418
Grierson, Sir Herbert, *102-105,* 124, 293, 334
Grimm, Jakob and Wilhelm, 33, 424
Grosart, Alexander, 434

Hakluyt, Richard, 129
Haight, Gordon, 415
Haldane, Richard Burton, 98, 246
Hallam, Arthur, 45
Hallam, Henry, 64, 92
Hannoosh, Michele, 339
Harbage, Alfred, 81
Hardy, Thomas, 62, 117, 123, 125, 137, 138, 139, 157, 191, 206, 211, 212, 218, 241, 349, 350, 384, 387, 401, 410
Harper, G. M., 109
Harrison, G. B., 81
Harrison, Jane, 206
Hart, Bernard, 258
Hartman, Geoffrey, 55
Hartmann, Eduard von, 72, 73, 339
Hawthorne, Nathaniel, 62, 140, 215, 217, 348, 389, 414, 415
Hazlitt, William, 55, 64, 94, 95, 106, 132, 152, 154, 179, 228, 237, 393
Hegel, Georg W. F., 17, 18, 20, 23, 25, 26, 41, 45, 72, 88, 98, 175, 259, 322, 380, 407, 422
Heilman, Robert, 234
Heine, Heinrich, 274
Heisenberg, Werner, 241
Hemingway, Ernest, 151, 202, 282, 287, 415
Hennequin, Emile, 161
Henley, W. E., 53, 70

Herbert, George, 44, 104, 336, 438, 439, 440
Herbert, Lord of Cherbury, 66
Herder, Johann Gottfried, 26
Hergesheimer, Joseph, 145
Herrick, Robert, 58, 296, 300
Heywood, Thomas, 334
Hirsch, E. D., 89, 426
Hitler, Adolf, 231, 232, 287
Hobbes, Thomas, 307, 453
Hoby, Sir Thomas, 69
Hölderlin, Friedrich, 192, 308
Hofmannsthal, Hugo, 307
Holberg, Ludvig, 91
Holthusen, Hans Egon, 311
Home, John, 53
Homero, 16, 211, 257, 264, 266, 277, 310, 318, 323, 325, 346, 360, 443
Hood, Thomas, 53
Hooft, Pieter, 102
Hopkins, Gerard Manley, 137, 192, 236, 238, 315, 380, 385, 398, 399, 401, 440
Horacio, 41, 268
Hotopf, W. H. N., 356
Hough, Graham, 195
Housman, A. E., 106, 262, 384, 427
Howells, William H., 415
Hueffer, Ford Madox, 245, 261, 272, 343
Hügel, Friedrich, Baron, 245
Hugo, Victor, 58, 250, 318
Hulme, T. E., 8, 31, 112, 219, 234, 236, 242, 245, *245-254,* 259, 279, 288, 328
Hume, David, 72, 123, 259
Hunt, Leigh, 161
Husserl, Edmund, 248, 259, 431, 459
Huxley, Aldous, 144, 145, 157, 176, 199, 407, 417
Huxley, Thomas H., 359
Huysmans, K.-J., 50, 52
Hyman, Stanley, 356, 379
Hymes, Dell, 26
Hynes, Sam, 245, 247

Ibsen, Henrik, 39, 68, 164, 233, 454
Ingarden, Roman, 131
Irving, Henry, 81

Jacks, L. P., 145
James, Henry, 32, 62, 93, 130, 135, 140, 141, 145, 157, 158, 194, 238, 275, 279, 283, 300, 347, 348, 372, 386, 387, 388, 389, 397, 399, 405, 414, 415, 416
Jammes, Francis, 274
Jerome, Jerome K., 68
Johnson, Edgar, 415
Johnson, Lionel, 47, 273
Johnson, Samuel, 44, 69, 86, 96, 122, 124, 128, 294, 315, 316, 326, 393, 396, 402
Jonson, Ben, 58, 176, 201, 296, 326, 334, 385, 457, 458, 459
Joyce, James, 47, 58, 131, 144, 145, 151, 155, 158, 163, 164, 194, 205, 245, 275, 277, 278, 279, 284, 285, 286, 315, 321, 337, 342, 347, 348, 349, 352, 387, 401, 454, 455, 459
Jung, Carl Gustav, 8, 34, 196, 235, 241, 321
Juvenal, 326

Kafka, Franz, 451
Kant, Immanuel, 20, 21, 26, 43, 72, 201, 259, 362, 389
Keats, Fanny, 185
Keats, John, 39, 44, 54, 55, 58, 89, 95, 101, 106, 108, 122, 124, 127, 166, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 199, 207, 217, 233, 236, 238, 239, 240, 269, 296, 330, 331, 385, 397, 424, 427, 441
Kennedy, George, 279
Kenner, Hugh, 259, 288, 454
Ker, Walter Paton, 21, 66, *97-102,* 293
Kermode, Frank, 307, 458
Keynes, Sir Geoffrey, 404, 412
Keynes, John Maynard, 111
Kierkegaard, Søren, 239
Kipling, Rudyard, 102, 241, 276, 316, 346
Kirkman, J., 82
Klee, Paul, 234
Knight, G. Wilson, 9, 81, 82, 83, 90, 91, 112, 165, 178, 179; su interés por el mito, 219; interés por las imágenes de Shakespeare, 220; concepto de interpretación espacial, 221; *The Wheel of Fire,* 221; opinión sobre *Hamlet,* 226; obras posteriores sobre Shakespeare, Milton, Pope, 231-32; sobre Coleridge y Byron, 232-33, *218-234,* 295
Knight, Jackson, 224
Knights, L. C., 77, 81, 234, 307, 383
Koltsov, Aleksei, 97
Kott, Jan, 87
Kuhn, Thomas, 25, 26

La Bruyère, Jean de, 118, 120, 327
Laercio, Diógenes, 17
La Fayette, Madame de, 92
La Fontaine, Jean de, 119
Laforgue, Jules, 50, 51, 57, 163, 263, 274, 306, 338, 339
Lamb, Charles, 56, 81, 122, 127, 132, 152, 265, 336, 393
Landor, Walter Savage, 53, 56, 62, 269, 270, 376
La Rochefoucauld, François de, 120, 327
Lasserre, Pierre, 8, 247, 248, 249, 250, 280, 328
Lavoisier, Antoine, 25
Lawrence, D. H., 9, 28, 46, 143, 145, 151, 158, 162, 165, 177, 180, 193, 195, 196, 197, 198, 199, *201-218;* defensa de su crítica literaria, 201, 202; sobre el papel de la novela, 202; sobre la forma y el carácter de la novela, 204, 205; sobre la alegoría, el símbolo y el mito, 206; sobre la novela rusa, 208; sobre Thomas Hardy, 212; *Studies in Classic American Literature,* 212-13, 236, 241, 284, 287, 349, 364, 365, 378, 382, 387, 398, 399, 401, 402, 411, 412, 415, 416, 417, 418, 419
Lawrence, Frieda, 416
Lawrence, T. E., 241
Lawrence, W. W., 187
Lear, Edward, 320

Leavis, F. R., 9, 10, 72, 78, 85, 112, 180, 189, 201, 223, 227, 242, 355, *381-419,* 425, 426, 432, 451; dos culturas: la controversia Leavis-Snow, 381; su grupo de seguidores, 383; *New Bearings in English Poetry,* 384; *Revaluation,* 385; *The Great Tradition,* 386; crítica literaria y filosofía, 390; contra la definición de criterios, 389; contra la historia literaria, 392; sobre otros críticos: Arnold, Coleridge, 393; críticos moralistas, 395; desplazamiento hacia la «Vida», 397; sentimiento, 399; normas implicadas, 402; nuevos libros posteriores a 1963, 403; deplora la decadencia de la antigua cultura rural, 405; sus juicios estéticos, 407; interés en el conocimiento tácito, 409; la crítica de Eliot, 410; elogio de D. H. Lawrence, 411; la «nueva continuidad»: Blake, Dickens, D. H. Lawrence, 412; la novela americana, 415; cambios hacia un nuevo romanticismo, 418
Leavis, Mrs. Q. D., 10, 386, 395, 396, 404, 405
Lee, Vernon (Violet Paget), 357
Leech, Clifford, 456
Légouis, Pierre, 335, 452
Lehrs, Ernst, 328
Leibniz, Gottfried Wilhelm, 17, 259, 290
Leopardi, Giacomo, 250
Lerner, L. A., 390
Lespinasse, Mademoiselle de, 120
Lessing, Gotthold Ephraim, 23, 96, 175, 239, 428
Levin, Harry, 244
Levy-Bruhl, Lucien, 241
Lewes, George Henry, 136
Lewis, Cecil Day, 47
Lewis, Sinclair, 159
Lewis, Wyndham, 28, 90, 145, 224, 242, 245, 278, *279-288,* 351, 401
Lhombreaud, Roger, 57
Lichtenberg, Georg Christoph, 307
Lilly, John, 231
Lindsay, Vachel, 332
Lipps, Theodor, 248, 357
Lobb, Edward, 338
Locke, John, 42, 43, 45, 413
Lockhart, John, 103
Longus, 61
Lotze, Hermann, 358
Louis XIV (King of France), 119
Lovejoy, Arthur O., 22
Lowes, John Livingston, 298
Loyola, Ignacio, 368
Lubbock, Percy, 146, 156, 157
Lucrecio, 308, 310, 311
Lukács, George, 238

Macaulay, Thomas Babbington, 42, 64, 69, 122, 153, 266
MacCarthy, Desmond, 111, *161-164*
Mack, Maynard, 232
MacNeice, Louis, 152
Madariaga, Salvador, 90
Maeterlinck, Maurice, 39, 50
Mallarmé, Stéphane, 31, 38, 51, 52, 54, 57, 237, 274, 337, 340, 416
Malory, Sir Thomas, 238, 333

Malraux, André, 287
Mangan, Clarence, 33
Mann, Thomas, 204
Manning, Henry Edward, 118
Mansfield, Katherine, 166, 175, 349
Maquiavelo, Nicolás, 280
Margolis, Joseph, 295
Marinetti, Filippo Tommaso, 280
Marino, Giambattista, 337
Maritain, Jacques, 328
Marlowe, Christopher, 93, 176, 220, 231, 265, 296, 300, 333
Marsh, Edward, 243
Marston, John, 334
Marvell, Andrew, 59, 336, 385, 443, 452, 459
Marx, Karl, 8, 42, 199, 234, 238, 239, 241, 379, 384, 425, 459
Masefield, John, 191
Massillon, Jean Baptiste, 120
Massinger, Philip, 302, 334
Masson, David, 65
Masters, Edgar Lee, 332
Mathesius, Vilém, 420
Matisse, Henri, 114
Matthiessen, Francis O., 9
Maupassant, Guy de, 145
Mauron, Charles, 115, 175
Maurras, Charles, 247, 250, 280, 327, 328
Mayakovsky, Vladimir, 310
Meinong, Alexius, 372
Melville, Herman, 145, 158, 216, 217
Mencken, H. L., 284
Mendelssohn, Moses, 364
Meredith, George, 53, 130, 136, 145, 158, 286, 351, 387
Merezhkovsky, Dimitri, 148
Mérimée, Próspero, 50, 282
Merleau-Ponty, Maurice, 409
Merrick, Leonard, 145
Meyer, Eduard, 280
Middleton, Thomas, 296, 300, 334, 443
Mill, John Stuart, 346, 424
Miller, Henry, 238
Milton, John, 44, 65, 69, 70, 96, 101, 103, 104, 118, 124, 184, 189, 231, 266, 267, 289, 306, 315, 326, 332, 336, 373, 386, 392, 398, 401, 424, 445, 447, 449, 450, 451, 459
Mirsky, D. S., 182
Mistral, Frédéric, 52
Mockel, Albert, 273
Molière (Jean-Baptiste Poquelin), 92, 101, 119, 120
Montagu, Lady Mary, 121
Montaigne, Michel de, 96, 120
Montale, Eugenio, 416
Monroe, Harold, 345
Moore, G. E., 33, 111, 127
Moore, George, *57-63*, 117, 139, 241
Moore, Harry T., 415
Moore, Henry, 234
Moore, Marianne, 279, 337, 345
Moore, T. Sturge, 33, 47, 175
Mordaunt, Elinor, 145
More, Paul Elmer, 322
Morley, Henry, 66
Morris, William, 41, 42, 59, 238, 331
Morungen, Heinrich von, 264
Mozart, Wolfgang Amadeus, 117
Münsterberg, Hugo, 358
Murray, Gilbert, 219, 332

Murry, John Middleton, 27, 55, 64, 72, 91, 112, 117, *165-200;* actualmente menospreciado, 166; concepto de poesía, 167; sobre el estilo y la metáfora, 168; poesía y religión, 174; relación con T. S. Eliot, 175; sobre Coleridge y Bradley, 179; libro sobre Dostoievski, 181; *Keats and Shakespeare,* 184; sobre la poesía francesa y alemana, 192; sobre la novela, 193; D. H. Lawrence, 195-98; sobre Blake y Swift, 198-99, 201, 208, 219, 346, 350
Musset, Alfred de, 268

Nagy, Christoph de, 258
Napier, A. S., 66
Nash, Thomas, 285
Neruda, Pablo, 310
Nerval, Gérard de, 50
Newton, Sir Isaac, 24, 25, 42, 43, 45, 413
Nietzsche, Friedrich, 8, 32, 43, 54, 192, 223, 224, 234
Nightingale, Florence, 118
Nisard, Désiré, 324
Norris, W. E., 145
North, Sir Thomas, 169

Ogden, C. K., 360, 363, 372
Olson, Elder, 449
Orage, A. R., 246, 271
Ortega y Gasset, José, 400
Orwell, George, 287
Ovid, 257, 264
Owen, Wilfred, 40

Pablo, San, 445
Paget, Richard, 441
Pascal, Blaise, 120, 325
Passmore, John, 24
Paston family, 129
Pater, Walter, 53, 62, 65, 118, 127, 132, 152, 256, 293, 316, 321, 331
Patmore, Coventry, 53, 163
Paz, Octavio, 87
Peacock, Ronald, 193
Peacock, Thomas Love, 137, 145
Pearce, Zachary, 445
Pembroke, Mary Herbert, Lady, 130
Percival, Keith, 26
Pericles, 107
Perse, Saint John (Alexis Saint-Léger Léger), 317
Petrarca, Francesco, 214, 264, 265
Petrie, Flinders, 44
Picasso, Pablo, 115
Píndaro, 264
Pirier, David, 455
Pisarev, Dimitri, 20
Pius X (Pope), 245
Platón, 16, 21, 146, 193, 226, 236, 266, 445
Plutarco, 169, 222
Poe, Edgar Allan, 59, 214, 318, 337
Polanyi, Michael, 409, 413
Pope, Alexander, 44, 101, 104, 121, 123, 189, 232, 236, 240, 296, 318, 386, 397, 399, 441, 447
Pound, Ezra, 8, 9, 28, 31, 47, 49, 165, 234, 238, 242, 244, 245, 246, 247, *254-279;* función de la crítica, 254; sobre otros críticos, 256; imaginismo y vorticismo, 258-59;

sobre realismo y arte exacto, 260; melopeia, fanopeia y logopeia, 261; clasificación de la poesía universal, 263; estudio de la poesía inglesa, 265; sobre la poesía francesa y alemana, 273; sobre Henry James y Joyce, 275; los propios méritos, 279; jóvenes poetas descubiertos, 279, 280, 284, 288, 302, 318, 337, 343, 344, 345, 346, 352, 385, 398, 449
Poussin, Nicolas, 115
Powys, John Cowper, 223, 233
Praz, Mario, 260, 335, 336, 337
Propercio, 264
Prothero, Lord, 256
Proust, Marcel, 17, 135, 143, 145, 158, 162, 164, 194, 205, 282, 285
Puffer, Ethel D., 357, 358
Pushkin, Aleksandr, 97

Quiller-Couch, Arthur, *67-71*

Rabelais, François, 120, 164, 263
Racine, Jean, 101, 119, 120, 123, 126, 154, 324
Radcliffe, Mrs. Ann, 145, 347
Raleigh, Sir Walter, *67-71,* 92, 105, 127, 405
Ransom, John Crowe, 9, 168, 323, 356
Rawson, C. J., 453
Read, Herbert, 8, 9, 218, *234-239,* 245, 247, 296, 321
Rembrandt van Rijn, 44
Rennert, H. A., 257
Reynolds, Sir Joshua, 307
Ribot, Théodule, 320
Richard of St. Victor, 333
Richards, I. A., 9, 24, 71, 114, 115, 179, 239, 241, 242, 286, 353, *355-380;* su papel en la historia de la crítica, 355; contra la estética, 356; equilibrio de impulsos, 357; catarsis; la poesía como terapia neural, 358; escuela de sensibilidad, 359; lenguaje líquido, 361; lenguaje emotivo *versus* lenguaje diferencial, 363; problema de la creencia, 364; mala calidad de la poesía, 365; sinceridad, 367; selva de la neurología, 369; paso a la teoría de la información, 370; análisis de los estratos de un poema, 373; poesía de inclusión, 374; *Practical Criticism,* 374; problema de la corrección de la interpretación, 376; tradición organicista, 379; comentarios sobre determinados autores, 380, 408, 434, 435, 444, 447, 459
Richardson, Dorothy, 142, 144, 151, 205
Richardson, Samuel, 69, 164
Rickword, C. H., 408
Riding, Laura, 244, 434
Rilke, Rainer Maria, 311
Rimbaud, Arthur, 50, 51, 57, 273, 339, 340
Roberts, Michael, 248, 249
Robertson, J. M., 334
Rossetti, Christina, 34, 312
Rossetti, Dante Gabriel, 34, 271
Røstvig, Marie-Sophie, 445

Rötscher, Heinrich Theodor, 73
Rousseau, Jean-Jacques, 44, 120, 250, 280, 368
Rozanov, Vasily, 211
Ruskin, John, 20, 33, 42, 95, 115, 238, 250, 316, 382
Russell, Bertrand, 32, 246
Ryland, George, 124

Sackville, Thomas, 128
Sackville-West, Vita, 112
Safo, 129, 264
Sainte-Beuve, Charles Augustin, 92, 95, 118, 120, 121, 152, 153, 161, 202, 256, 293, 296, 326, 394
Saintsbury, George, 66, 68, 91, 93, 98, 102, 318, 334, 347
Salvini, Anton Maria, 80
Sampson, George, 96
San Buenaventura, 445
San Pablo. *Véase* Pablo, San
Sandburg, Carl, 332
Santayana, George, 9, 28, 161, 234, 313, 374, 400, 414
Sartre, Jean Paul, 287
Saussure, Ferdinand de, 428, 430
Savonarola, Girolamo, 45
Scheler, Max, 248
Schelling, Friedrich Wilhelm, 20, 73, 89, 236
Schiller, Friedrich, 20, 21, 72, 244, 308
Schiller, Jerome, 356
Schlegel, August Wilhelm, 73, 206, 236, 244, 250
Schlegel, Friedrich, 20, 21, 206, 244
Schleiermacher, Friedrich, 378
Schopenhauer, Arthur, 32, 337, 339
Schuchard, Ronald, 247, 291
Schücking. L. L., 81, 187
Schweitzer, Albert, 400, 412
Scott, Sir Walter, 54, 61, 69, 94, 95, 101, 103, 104, 135, 145, 157, 158, 413
Seillière, Ernest, 328
Séneca, 176, 310, 325
Seth, Andrew, 98
Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, Earl, 327
Shakespeare, William, 42, 45, 52, 58, 62, 68-88, 90, 118, 123, 124, 131, 135, 151, 153, 166, 167, 169, 170, 176-79, 184, 186, 187, 193, 199, 207, 212, 218-23, 225-33, 236, 240, 265, 266, 280, 281, 295, 296, 300, 302, 307, 308, 312-14, 327, 333, 334, 360, 364, 365, 373, 377, 393, 406, 413, 424, 435, 436, 441, 443, 449, 459; *Antony and Cleopatra,* 41, 84, 85, 86, 88, 187, 230, 231, 334, 410; *Coriolanus,* 82, 84, 85, 90, 187, 230, 231, 334; *Hamlet,* 40, 41, 74-76, 83, 88, 186, 212, 219, 225, 226, 334; *King Lear,* 41, 75, 76, 78, 79, 80, 82-84, 87, 186, 228, 230, 447, 448; *Macbeth,* 74, 77, 79, 82, 88, 90, 225, 227, 230; *Otelo,* 75, 78, 79, 80, 83, 85, 124, 227, 229, 230, 288, 447; *Measure for Measure,* 70, 226, 447; *Timon of Athens,* 41, 229, 230
Sharp, James (Arzobispo), 440
Shaw, George Bernard, 31, 39, 47, 117, 240, 244, 287

Shelley, Percy Bysshe, 34, 36, 37, 46, 54, 55, 59, 66, 70, 89, 94, 101, 183, 190, 207, 233, 236, 238, 250, 269, 296, 310, 331, 358, 359, 386, 395, 397, 451
Sherman, Stuart, 214
Shestov, Leo, 183
Shirley, James, 296
Shostakovich, Dimitri, 160
Shove, Fredegond, 104
Sidney, Sir Philip, 104, 129, 130, 131, 132
Sinclair, May, 162
Singh, G., 405
Sitwell, Edith, 287
Smart, Christopher, 189
Smith, Bernard, 19
Smith, John Alexander, 108
Smith, J. C., 103
Snow, C. P., 381, 382, 404
Sócrates, 75
Sófocles, 154
Sorel, Georges, 246, 248, 328
Southey, Robert, 54
Spencer, Theodore, 99, 335
Spender, Stephen, 47, 417
Spengler, Oswald, 22, 44, 281
Spenser, Edmund, 36, 84, 103, 124, 152, 188, 385, 401, 441
Spingarn, Joel E., 8, 71, 92, 153
Spinoza, Baruch, 45, 89, 192
Spire, André, 274
Spitzer, Leo, 22, 380
Spurgeon, Caroline, 82, 220
Staël, Madame de, 20
Stalin, Joseph, 450
Stallworthy, Jon, 453
Stanislavsky, Konstantin, 77
Stein, Gertrude, 155, 163, 282, 286
Steiner, Rudolf, 229, 327
Stendhal (Henri Beyle), 39, 43, 168, 176, 192, 193, 275
Stephen, Leslie, 65, 111, 131, 162, 405
Stephen, Vanessa, 111
Stephen, Virginia, 111
Sterne, Laurence, 61, 69, 94, 133, 134, 145, 158, 237, 285, 386
Stevenson, Robert Louis, 70, 106, 123, 145
Still, Colin, 220
Stirner, Max, 238
Stoll, E. E., 81, 187
Stout, G. F., 369
Strachey, Lytton, 111, *118-126,* 160, 176, 282
Strzygowski, Joseph, 44
Sutherland, James, 99
Swedenborg, Emanuel, 34, 46, 337, 413
Swift, Jonathan, 46, 121, 128, 178, 198, 199, 237, 244, 326, 372, 388
Swinburne, Algernon, 34, 53, 65, 161, 207, 219, 242, 270, 331, 332, 441
Swinnerton, Frank, 145
Symonds, John Addington, 65, 256
Symons, Arthur, 32, *49-57,* 190, 192, 256, 339
Synge, John, 44

Taine, Hippolyte, 23, 92, 129, 421
Tasker, John, 404

Tasso, Torquato, 160, 267
Tate, Allen, 9, 10, 180, 352
Taupin, René, 270
Taylor, Jeremy, 316
Taylor, Rachel Annand, 104
Tennemann, Wilhelm Gottlieb, 17
Tennyson, Alfred, Lord, 59, 99, 101, 241, 264, 269, 331, 332, 385, 424
Teócrito, 257
Thackeray, William Makepeace, 61, 95, 147, 157, 387
Thomas, Dylan, 401
Thomas, Edward, 191, 384
Thompson, Denys, 395
Thompson, Francis, 53, 267
Thompson, James, 105, 122, 396
Thorpe, Clarence D., 186
Tillyard, E. M., 382
Tiverton, Father William (Martin Jarrett-Kerr), 350
Tobler, Johann Christoph, 327
Tolstoi, León, 31, 46, 60, 61, 95, 113, 145, 147, 148, 149, 155, 158, 182, 183, 208, 363, 401, 403, 404, 416
Tomás de Aquino, Santo, 176, 277, 339
Tourneur, Cyril, 66, 296, 302, 334
Toynbee, Arnold, 44
Traversi, Derek, 383
Trilling, Lionel, 10
Troeltsch, Ernst, 103
Trollope, Anthony, 145, 283, 387
Tupper, Fred S., 452
Turgenev, Ivan, 59, 60, 147, 148, 149, 210, 274
Turnell, Martin, 383, 401
Turner, Joseph Mallord William, 239
Turner, W. J., 47
Tuve, Rosemond, 438
Twain, Mark (Samuel Clemens), 389, 399, 415
Tyrrell, George, 245

Ulrici, Hermann, 73
Unamuno, Miguel de, 244
Urban, Wilbur M., 357

Vaihinger, Hans, 372
Valéry, Paul, 43, 59, 237, 340, 341, 416
Valle Inclán, R., 244
Vallon, Annette, 235
Van Gogh, Vincent, 114
Vanbrugh, Sir James, 122
Vaughan, Henry, 336
Vauvenargues, Luc de Clapiers, Marquis de, 118, 327
Vega, Lope de, 257, 263
Ventadorn, 264
Verga, Giovanni, 202, 211
Verlaine, Paul, 38, 50, 51, 52, 57, 58
Véron, Eugène, 113
Verrall, A. W., 67
Victoria (Queen of England), 118
Vigny, Alfred de, 250
Villier, l'Isle-Adam de, 50, 52
Villon, François, 264, 271, 273, 274, 353
Virgilio, 264, 308, 310, 319, 325, 345
Vischer, Robert, 358
Vivante, Leone, 331

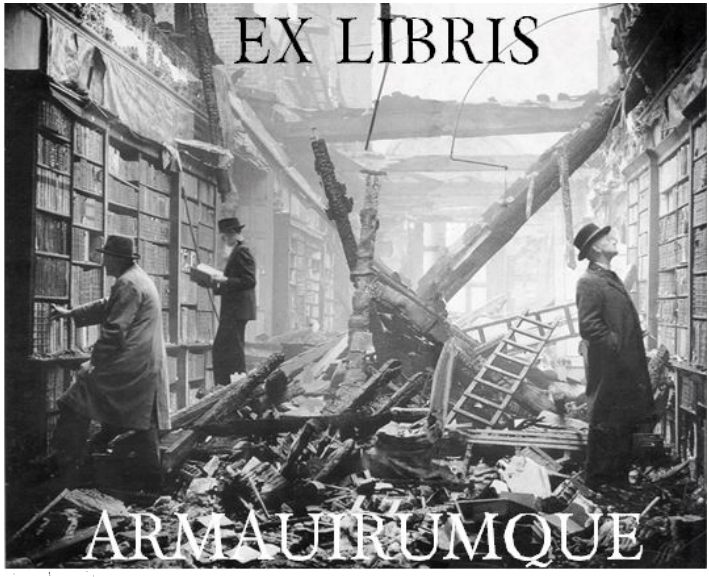
Vivas, Eliseo, 314
Voltaire (François-Marie Arouet), 119, 120, 256
Vondel, Joost von del, 102

Wagner, Richard, 37, 454
Wain, John, 295
Walkley, A. B., 78
Waller, William, 424
Wallerstein, Ruth, 445
Walpole, Horace, 95, 121
Walther von der Vogelweide, 264
Walton, Geoffrey, 390
Ward, A. W., 65
Ward, James, 357, 369
Waring, Jane, 199
Warren, Austin, 11, 352, 427
Warren, Robert Penn, 9
Warton, Thomas, 64, 99
Watson, J. B., 369
Watteau, Antoine, 57
Weaver, Harriet, 144
Weber, Max, 67
Webster, John, 231, 296, 300
Weininger, Otto, 207
Wellesley, Lady, 32, 47
Wells, H. G., 117, 141, 202, 240, 282
Werder, Karl, 73
Wharton, Edith, 405
Whitehead, Alfred North, 32, 281, 411
Whitman, Walt, 44, 160, 216, 217, 236, 271, 332, 389, 415
Wilcox, Ella Wheeler, 365, 366
Wilde, Oscar, 31, 48, 52, 207, 282
Williams, William Carlos, 218, 273, 279
Williamson, Henry, 194
Wilson, Edmund, 10, 11, 64, 201, 414, 415
Wilson, John, 80
Wimsatt, William K., 426, 429, 430, 439, 452, 455
Winchelsea, Condesa Ann, 189
Winters, Yvor, 10, 279
Wittgenstein, Ludwig von, 408
Wolfe, Humbert, 106
Wölfflin, Heinrich, 114
Woolf, Leonard, 111
Woolf, Virginia, 28, 31, 117, *126-154;* no impresionista, 127; partidaria de G. E. Moore, 127; sobre la biografía, 128; sobre el espíritu de época, 129; sobre la ayuda económica a la literatura, 130; una historia de la novela inglesa, 131; clasificación de los novelistas, 145; criterios de juicio, 147; la novela rusa, 148; contraste masculino-femenino, 150; interés por la poesía, 151; idea de la crítica, 152, 158, 159, 160, 176, 177, 282, 287, 405, 417
Wordsworth, William, 19, 21, 45, 46, 53, 54, 55, 59, 69, 71, 88, 103, 105, 108, 118, 123, 125, 174, 179, 183, 184, 185, 189, 190, 207, 217, 234, 235, 236, 238, 250, 267, 268, 304, 329, 330, 331, 336, 358, 385, 397, 404, 412, 414, 424, 427, 440, 441, 447
Worringer, William, 248, 249
Wyatt, Thomas, 424
Wyzewa, Téodor de, 60

Yeats, William Butler, 28, *32-41;* su ocultismo, 32; primera obra sobre Blake, 34; concepto de simbolismo, 34-38; impersonalidad y tragedia, 40; desintegración de la sociedad moderna, 42; decadencia de la poesía, 43; sobre la poesía moderna, 46, 47, 52, 58, 104, 152, 191, 238, 242, 257, 272, 273, 308, 342, 343, 364, 365, 378, 384, 385, 410, 453, 459

Young, Rev. Andrew, 104

Zola, Emile, 31, 39, 50, 58, 59, 60, 61, 68



# ÍNDICE DE MATERIAS Y TÉRMINOS

actitud, 357
alegoría, 36, 187, 206; véase también símbolo
ambigüedad, 434
analogía, 378
anarquía en la crítica, 362
Aristotélicos de Chicago, 28
armonía, ideal de, 378
arte abstracto, 249
arte clásico, 280
asociación de ideas, 38, 262
atmósfera, 82, 225

belleza, 361
biografía, 128, 298
Bloomsbury, 111-164

capacidad negativa, 184, 186
carácter de clase: en la novela inglesa, 147; en la poesía inglesa, 423
catarsis, 301, 358, 400
categorización, 109 (v. clasificación)
ciencia y arte, 260
ciencia y crítica, 369-371
círculo de entendimiento, 378
clasicismo, 248, 251, 324, 328
clásico (lo clásico), 264, 325
clásico frente a romántico, 173, 236, 249, 250, 328, 332
clasificación, 295-97
*close reading,* 108
comedia de la Restauración, 122
concreción, 169
conjunto orgánico, 180, 251
continuidad, 412, 414
contraste anglo-ruso, 150
correlativo objetivo, 168, 289, 291, 312-13, 343, 397
corriente de conciencia, 281, 286 (v. monólogo interior)
creencia, 290, 291, 363, 447
crítica: concepto, 160, 161, 201, 223, 292; y estética, 20; e historia económica, 20; función, 127-28, 171, 255, 295; esperanzas, 432; ideal, 152, 255; historia, 23; e historia literaria, 21, 423-26; e historia política, 20; teoría, 292; tipología, 293
crítica creativa, 293

crítica de enjuiciamiento, 171, 175, 294, 391, 402, 432
crítica metafórica, 55
cultura de minorías, 407

decadencia, 52
decadencia de la poesía, 43
defensa de la poesía, 359, 370
dialéctica, 41, 422
disociación de la sensibilidad, 44, 206, 289-91, 304, 306
drama poético, 321, 346
dualismo de contrapuestos, 222, 225

economía y literatura, 130
Edad Media, 42
*Einfühlung,* 357, 373
emoción, 260, 301-305 (v. sentimiento)
emoción estética, 114, 356
ensayo, 153
espacio frente a tiempo en la novela, 155
especialización, 42
espiritismo, ocultismo, 32, 224
estado estético, 356
estética, 290, 330
estética orgánica, 236, 238
estética psicológica, 357, 362
esteticismo de «el arte por el arte», 98, 117, 129, 154, 261, 287, 393
estilo, 168, 237, 428-29
estilo en la prosa, 237
estratos de un poema, 373
estudio del inglés, su incremento, 64
evolucionismo, 24, 100, 116, 132, 174, 421
explicación causal, 19
expresión, 107

falacia formalista, 430
falacia intencional, 297, 426, 439, 452
fantasía, 36, 250-51 (v. imaginación)
feminismo/femineidad, 150
fenomenología, 248, 430, 459
ficción y realidad, 69, 212
fidelidad, 371-72
filosofía alemana, 88
filosofía y poesía, 306-308
fluctuaciones del gusto, 122
forma frente a contenido, 146, 154, 430
forma significativa, 116, 203
formalistas rusos, 20, 25
fragmentación de la mente, 42, 45
función cognoscitiva de la poesía, 371
función estética, 430

*Geistesgeschichte,* 22
grandeza de la literatura, 309
gusto, historia, 249-50

hermenéutica, 22
Historia: método histórico, 343; sentido histórico, 323; ideas sobre la Historia, 322
historia de la Filosofía, 15; analítica, 15; elucidaria, 24; retrospectiva, 24
historia de las ideas (en el sentido de Lovejoy), 22
historia de la Lingüística, 26

historia literaria, 99, 106, 392, 420, 423-24
historia de la poesía inglesa, 305, 385, 423, 441
Historia y Sociedad, 19, 116, 129, 238, 295, 396, 421-23
historicismo, 379, 423
humanismo, 394, 397

identidad de significado y forma, 82
identificación del crítico con el autor, 172, 432
ideograma, 259
ideología, 19, 347
imagen, imágenes, 82, 169, 222, 258, 262, 317, 398
imaginación, 36, 38, 432
imaginación y fantasía, 250, 373-74
imaginismo, 236, 243, 245, 247, 251-52, 268, 272, 449
impresionismo, 56, 63, 126, 172, 252
impulsos, equilibrio, 357-58, 366, 444
inconsciente colectivo, 320
influencia francesa en la crítica inglesa y americana, 8
influencia italiana en la crítica inglesa, 8-9
ingenio, 337, 446
inspiración, 173, 238, 424
intemporalidad, 323, 411
intención, 138, 206
intensidad de la poesía, 221, 223
intercambio inglés-americano, 8-9
interpretación, 294-296, 375
interpretación errónea, 375
interpretación espacial frente a int. temporal, 221, 223
ironía, 263, 337, 339, 374; doble ironía, 452

juicio crítico, 171, 175, 294-95

lenguaje, 223, 421, 422, 428-30
lenguaje hablado, 261, 272
lenguaje de la poesía, 315, 361-63, 380, 408
lenguaje referencial frente a leng. emotivo, 371
leyes de la poesía, 107
límites de la interpretación, 431
Lingüística, 257, 265, 267, 428
literatura comparada, 92, 257
literatura y sociedad, 19, 116, 129, 238, 395, 421
literatura universal (véase *Weltliteratur*), 92
lógica de la imaginación, 317

marxismo, marxista, 8, 234, 239, 425
metafísicos, 236, 265-66, 305, 335, 378
metáfora, 168, 253, 361, 373
métrica, metro, 262, 319, 361, 373, 441
mimesis, mimetismo, 145
misión de la novela, 202
mito, 206, 219, 321, 371
modernismo, 204, 243-45; mod. español, 244-45
modo de existir de una obra de arte, 367

monólogo interior, 163 (v. también corriente de conciencia)
moralidad: en el arte, 261; en la crítica, 221, 395; en la novela, 203
movimiento romántico, 53
mundo orgánico, 166
música en la poesía, 261-62, 319, 320

naturalismo, 286
neoclasicismo, 325
neotomismo, 234
*New Criticism,* 28, 108, 181, 374, 384
normas, 431
novela, 69, 131, 156-58; condición de la novela, 429
novela inglesa, 386-88, 405
novela rusa, 97, 147, 183, 208-210

objeto estético, 154
obscuridad en la poesía, 237
ocultismo, 32, 224, 225
ordenación de la mente, 368

papel de la Universidad en la crítica, 64
paralelismo de las artes, 239
personajes de la novela, 204
personajes redondos y planos, 157, 205
personajes de Shakespeare, 75-76, 222
personalidad, 299-300
poesía: concepto, 54, 189; como conocimiento, 179-80; como revelación, 179, 185
poesía de afirmación, 372
poesía inclusiva y exclusiva, 374
poesía mala, 362, 365
poesía por la poesía, 54
poesía pura, 59, 185, 423
poética inconsciente, 100
proceso creativo, 298
prosa frente a poesía, 316-17
prosodia, 100
pseudoafirmaciones, 286, 372
psicoanálisis, 8, 162, 199, 235, 414, 446
psicología nacional, 213
psicologismo, 361-65
público, reacción del, 84, 129, 423
punto de vista de la novela, 157

realismo, 34, 39, 108, 142, 160
realismo filosófico, 127, 303
referencia, 363, 447
relativismo, 24, 71, 113
religión: y arte, 116, 164, 170, 185, 308; y crítica, 394-95, 400, 412; y poesía, 87, 443; decadencia de la r., 43
Renacimiento, 42
respuesta del lector, 129, 297, 423
respuestas clásicas, 234
retórica, 237
rima, 151
ritmo, 319, 441
ritual, 35, 321
romanticismo, 173-74
romántico frente a clásico, 173, 236, 250-51, 329, 332

sabiduría, 311
sátira, 286

semántica histórica, 22
sensibilidad, 305, 359
sensibilidad unificada, 171, 289, 305, 307
sentimiento, 303, 304, 367, 399 (v. también emoción)
siglo XVIII, 20, 46, 53, 95, 120, 122, 189, 238, 268, 326, 447
significado, 320, 363, 426-27; y significación, 426; s. emotivo, 447; s. referencial, 363, 447
simbolismo, concepto, 34, 49, 83-84
simbolismo, movimiento, 31, 49-53, 262, 273, 320, 337, 340
símbolo, 206, 222, 301, 320-21; y alegoría, 206
sinceridad, 166, 235, 251, 253, 311, 367
sugerencia, 262
swedenborgianismo, 46, 337

teatro Noh, 47
técnica, 398
teoría impersonal de la poesía, 299
teoría de la información, 370
teoría de la poesía, 441
textura, 168, 263
tiempo, 281-82
tiempo y espacio, 429
tipología de la novela, 145, 158
tomismo, 235
tradición, 289, 323-24, 386-87, 394, 412
tragedia, concepto, 40, 71-73, 179, 211, 360, 400
trágico (lo trágico), 138

unidad del ser, 42

vehículo y contenido en la metáfora, 373
verdad en la poesía, 371
verso libre o blanco, 252
vida, 368, 411-12, 426
vida y arte, 146

*Weltliteratur,* 257, 272

# ÍNDICE GENERAL DEL TOMO V


| | Págs. |
|---|---|
| PRÓLOGO A LOS VOLÚMENES V Y VI | 7 |
| RECONOCIMIENTO | 13 |
| INTRODUCCIÓN A LOS TOMOS V Y VI | 15 |
| I. *El simbolismo inglés* | 31 |
| W. B. Yeats | 32 |
| Arthur Symons | 49 |
| George Moore | 57 |
| II. *Críticos académicos* | 64 |
| Walter Raleigh y Arthur Quiller-Couch | 67 |
| A. C. Bradley | 71 |
| Elton, Ker, Grierson y Garrod | 91 |
| III. *El grupo Bloomsbury* | 111 |
| Roger Fry y Clive Bell | 113 |
| Lytton Strachey | 118 |
| Virginia Woolf | 126 |
| E. M. Forster | 154 |
| Desmond MacCarthy | 161 |
| IV. *Los nuevos románticos* | 165 |
| Jonh Middleton Murry | 165 |
| D. H. Lawrence | 201 |

*Págs.*

G. Wilson Knight ..... 218
Herbert Read ..... 234
Christopher Caudwell ..... 239

V. *Los innovadores* ..... 242
T. E. Hulme ..... 245
Ezra Pound ..... 254
Wyndham Lewis ..... 279

VI. *T. S. Eliot* ..... 289

VII. *I. A. Richards* ..... 355

VIII. *F. R. Leavis y el grupo «Scrutiny»* ..... 381
El último Leavis ..... 403

IX. *F. W. Bateson* ..... 420

X. *William Empson* ..... 434

NOTAS Y BIBLIOGRAFÍA ..... 461
RELACIÓN CRONOLÓGICA DE OBRAS ..... 495
ÍNDICE DE NOMBRES ..... 501
ÍNDICE DE MATERIAS Y TÉRMINOS ..... 519